

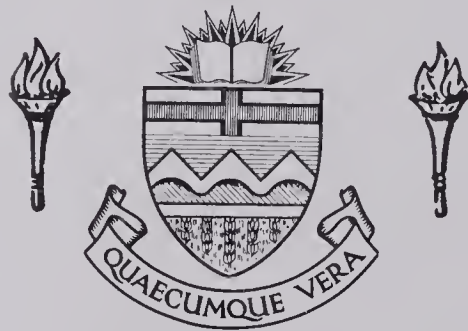
For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

Ex LIBRIS
UNIVERSITATIS
ALBERTAEENSIS



Regulations Regarding Theses and Dissertations.

[illegible]

UNIVERSITE DE L'ALBERTA

LA COMPOSITION "SYMPHONIQUE" DANS
A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU



par

Doreen G. Nystrom

THESE

PRESENTEE A L'ECOLE DES GRADUES
DE L'UNIVERSITE DE L'ALBERTA
EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME
DE MAITRISE ES LETTRES


DEPARTEMENT DE LANGUES ROMANES

EDMONTON, ALBERTA

OCTOBRE, 1967

UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read,
and recommend to the Faculty of Graduate Studies for
acceptance, a thesis entitled LA COMPOSITION "SYMPHONIQUE"
DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU submitted by Doreen G.
Nystrom in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of Alberta Libraries

<https://archive.org/details/Nystrom1967>

UNIVERSITY OF ALBERTA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES

The undersigned certify that they have read,
and recommend to the Faculty of Graduate Studies for
acceptance, a thesis entitled LA COMPOSITION "SYMPHONIQUE"
DANS A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU submitted by Doreen G.
Nystrom in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Master of Arts.

Supervisor

Date_____

ABSTRACT

The practical purpose of this thesis is to present, by means of an analogy with a "symphonic" form, a serviceable introduction to Marcel Proust's most complex A la recherche du temps perdu. The importance of music in Proust's life and work suggests the possibility of an influence upon his creative work. This hypothesis is borne out by an objective study of the novel. All the themes to be developed in the work are stated in an "Overture" and resolved in a "Finale". Between these two distinct divisions, the dominant rhythms of Time and the first person "je" direct the development of these themes which are repeated and varied, separately and together, in a series of composite "movements" represented in this study by graphs. An analysis of the theme of love clarifies any obscurity left by the graphs and further emphasizes the "symphonic" nature of Proust's composition.

RESUME

Cette étude propose, dans le but pratique de fournir une introduction commode à l'oeuvre si complexe de Marcel Proust, une analogie entre A la recherche du temps perdu et une forme "symphonique". L'importance de la musique dans la vie et dans l'oeuvre de Marcel Proust suggère que la musique aurait pu influencer sur sa pensée d'écrivain. Une étude objective de la composition de l'oeuvre confirme cette hypothèse. Tous les thèmes du roman sont posés dans une "Ouverture" et repris, sous leur forme définitive, dans un "Finale". Entre ces deux parties distinctes, les rythmes directeurs du Temps et du "je" ordonnent le développement de ces thèmes, qui sont répétés et variés, isolément et en combinaison, dans une série de "mouvements" composites, représentés dans cette étude au moyen de schémas. L'étude du développement d'un thème, celui de l'amour, éclaire ce que les schémas pourraient laisser d'obscur, et souligne davantage la nature "symphonique" de la composition.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I La musique dans la vie et dans l'oeuvre de Marcel Proust	4
CHAPITRE II Eléments "symphoniques" de la composition . . .	41
Rythmes	44
"Ouverture" et "Finale"	47
"Mouvements"	87
CHAPITRE III Développement d'un thème: l'amour	98
CONCLUSION	121
LISTE DES ABREVIATIONS	123
NOTES	124
BIBLIOGRAPHIE	130

INTRODUCTION

Le lecteur qui aborde A la recherche du temps perdu se trouve en face d'une oeuvre non seulement massive (environ 3400 pages de texte dans l'édition de la Pléiade), mais d'une complexité, d'une densité telle qu'il est fort difficile d'en prendre une vue d'ensemble reliant les parties. Proust lui-même, en parlant de son livre "si composé et concentrique et qu'on prendra pour des mémoires" (CG, I, 167), avait bien prévu ces difficultés; pour faire voir sa composition "voilée", il proposait, entre autres comparaisons possibles, l'analogie avec l'architecture, en particulier celle d'une église (III, 1032-1033, 1040). Sur le plan de la composition cette analogie suppose qu'une église, comme le roman, est faite de parties hétérogènes et que chaque partie reçoit sa valeur de ses rapports avec l'ensemble de l'édifice. Sur le plan des idées, l'analogie est encore plus juste: Une église, comme le roman, rend visible le Temps, cette quatrième dimension généralement imperceptible. Il y a toutefois une faiblesse dans l'analogie architecturale, c'est sa rigidité. Le roman de Proust a pour fondement le changement perpétuel; et bien que le changement doive finir par donner une impression de stabilité, il est pour le moins paradoxal de vouloir l'illustrer par l'image d'une église. Aussi des critiques qui se sont servis de cette analogie l'ont-ils nuancée; ils ont utilisé l'architecture pour évoquer les grandes lignes de l'oeuvre et la musique pour évoquer le flux intérieur.¹

En général, pourtant, les critiques de Proust évitent la question de la composition, se limitant à des études d'idées, de thèmes, d'images, etc. Même dans les "introductions" à l'oeuvre, on ne trouve guère que

des renvois à des points de repère (par exemple, les moments privilégiés), ou parfois une tentative d'interpréter l'oeuvre en la ramenant toute entière à un thème, souvent celui de la vocation. Il existe néanmoins certaines théories sur la "structure" du roman proustien, parmi lesquelles il faut en retenir trois.

Vigneron et Rousset se servent d'une analogie avec la forme du cercle.² Rousset relève avec justesse la correspondance symétrique entre les deux "chapitres-clefs", "Combray" et la "Matinée chez la Princesse de Guermantes":

Cette structure symétrique des deux chapitres-clefs de la Recherche a pour effet, tout en la liant étroitement à la forme, de dégager la dialectique du temps et de l'intemporel qui est celle de l'oeuvre toute entière: l'aventure dans le temps d'un homme en quête de ce qui échappe au temps, d'un moi unifié et créateur. Le temps et l'intemporel, l'intermittence et la permanence sont les deux pôles entre lesquels évolue le héros. Cette situation fondamentale est révélée dans la structure d'une oeuvre qui s'ouvre et se clôt par deux doubles volets, image de cette double expérience du temps.³

Germaine Brée rejette la théorie de Rousset et trouve pour sa part que la structure d'A la recherche repose au contraire sur une asymétrie voulue:

Cette vie, telle que le narrateur l'évoque, comprend deux étapes: la première est une longue étape, au cours de laquelle tous les rêves du narrateur, sauf celui d'être écrivain, se réalisent, mais sans lui apporter de satisfaction, la réalité ne paraissant jamais adéquate à son désir. Cette période est suivie d'une seconde étape, brève, foudroyante, parcourue en quelques heures, au bout desquelles éclate soudain une révélation, qui opère une véritable transfiguration de tout ce qui l'a précédée. Cette étape est toute entière contenue dans le troisième chapitre du Temps retrouvé. Très brève par rapport à la première, elle donne cependant un sens à tout le chemin parcouru auparavant, qui, grâce à elle seulement, mène le narrateur à une destination.⁴

S'il est vrai que le dernier chapitre correspond au premier d'une façon bien particulière, il est également vrai que c'est ce dernier chapitre

qui donne un sens à toute l'oeuvre: ce serait donc en fausser l'interprétation que de croire que ces théories doivent être mutuellement exclusives.

Il y a enfin la théorie qui établit un rapprochement entre l'oeuvre de Proust et une forme musicale. Rarement précisée, cette analogie se trouve en germe un peu partout, et Piroué est peut-être le seul à l'avoir vraiment développée. Dans son étude, il fait dépendre le rapprochement avec la musique de la "tension" constante qui existe entre le passé et l'avenir à travers tout le roman.⁵ Pour intéressante que soit cette étude, elle est bien trop compliquée pour aider le lecteur débutant à se donner une vue d'ensemble de l'oeuvre.

La musique a eu dans la vie de Marcel Proust, puis dans son oeuvre, une si grande place qu'il n'est nullement arbitraire de se demander jusqu'à quel point certaines idées musicales ont pu influencer sur sa pensée d'écrivain. Tout en reprenant donc à notre compte l'analogie musicale, nous chercherons avant tout à l'examiner de la façon la plus objective possible. En fait, quand on considère A la recherche du temps perdu de ce point de vue, on ne peut pas ne pas être frappé par les nombreuses similitudes qui rapprochent l'oeuvre d'une forme musicale. Et c'est pourquoi nous estimons que de toutes les comparaisons possibles--qui voudraient montrer au lecteur, dans un but pratique, et même didactique, à la fois la variété des éléments constitutants et les rapports qui unissent les parties à l'unité de l'ensemble--celle qui permet de les percevoir le mieux, c'est encore l'analogie qui propose une ressemblance de cette composition éminemment littéraire avec une forme musicale et, plus particulièrement, "symphonique".

CHAPITRE I

LA MUSIQUE DANS LA VIE ET DANS L'OEUVRE DE PROUST

Avant d'aborder l'hypothèse de la composition "symphonique", il importe d'établir le fait des connaissances musicales de Marcel Proust et la nature de ces connaissances. Comme il a lui-même tant insisté sur la différence entre l'homme et l'artiste (dans Contre Sainte-Beuve, par exemple), nous avons jugé bon de respecter cette distinction, et donc d'étudier séparément la place que la musique a tenue et dans sa vie et dans son oeuvre.

Ce que nous allons dire de sa vie se bornera, bien sûr, à relever ce qui a trait à la musique. A cet effet, notre étude se fonde principalement sur la correspondance et les oeuvres secondaires de Proust (c'est-à-dire, tout ce qui n'est pas A la recherche), et secondairement sur les témoignages de contemporains et des biographies.¹ Nous éviterons, dans la mesure du possible, la tentation de combler les lacunes en empruntant à l'oeuvre.

Toute sa vie Marcel Proust a été un mélomane, et ce n'est que pour plus de clarté qu'on peut y distinguer quatre parties: l'enfance, la vie mondaine, les amitiés et les dernières années.

Ce fut Mme Proust qui forma l'esprit de son fils et qui, la première, lui fit connaître la musique. Sans aucunement s'en vanter (dans toute la correspondance avec son fils, on ne trouve qu'une référence passagère à la musique²), elle lui joua du piano. "Maurois affirme qu'elle jouait avec simplicité les sonates de Beethoven."³

Proust fut donc initié à la musique au sein de la famille et il en acquit très vite le goût. Dès quatorze ans, la musique était comprise

dans son "rêve de bonheur" qu'il décrivit ainsi: "vivre près de tous ceux que j'aime, avec les charmes de la nature, une quantité de livres et de partitions et pas loin un théâtre français."⁴ Ses musiciens préférés étaient à ce moment-là Mozart et Gounod.

Ces deux compositeurs ne durent pas longtemps retenir cette place d'honneur. La France passait alors par une période de "renaissance" musicale. Les concerts Colonne et Lamoureux présentaient les maîtres symphoniques et, en 1885, "ce fut le wagnérisme qui prit possession de la France artistique."⁵ A cette date Proust avait quatorze ans et il est très probable que son admiration pour Wagner commença vers cette époque. Ni dans sa correspondance ni dans ses oeuvres on ne trouve d'autre indication d'une découverte de Wagner que ce souvenir d'enfance de l'article "A propos de Baudelaire":

Pour moi qui admire beaucoup Wagner, je me souviens que dans mon enfance, aux Concerts Lamoureux, l'enthousiasme qu'on devrait réserver aux vrais chefs-d'oeuvre comme Tristan ou les Maîtres Chanteurs, était excité, sans distinction aucune, par des morceaux insipides comme la romance à l'étoile ou la prière d'Elisabeth, du Tannhauser. A supposer que musicalement je ne me trompasse pas (ce qui n'est pas certain) je suis sûr que la bonne part n'était pas la mienne mais celle des collégiens qui autour de moi applaudissaient indéfiniment à tout rompre, criaient leur admiration comme des fous (CHR, p. 218)⁶

Proust se forma intellectuellement à l'époque de la plus grande influence de Wagner en France.

Si Proust put entendre de la musique pendant son enfance, ce fut avec son entrée dans le monde qu'il vit les occasions s'épanouir. Pendant les années de sa plus grande activité mondaine, c'est-à-dire, entre 1890 et 1905, la musique paraît avoir été particulièrement en vogue; non seulement les mondains se retrouvaient à l'Opéra (où l'intérêt principal n'était pas toujours la scène) mais la musique jouait un rôle important dans un nombre considérable de salons à la mode.

La première hôtesse à recevoir Marcel Proust fut Mme Straus, fille de Fromental Halévy (compositeur de La Juive) et veuve, avant son mariage avec Emile Straus, de Georges Bizet. Dans le salon de cette femme cultivée, on pouvait entendre jouer Gabriel Fauré qui "s'asseyait avec simplicité au piano et accompagnait gentiment les chanteuses".⁷

Proust pénétra bientôt dans d'autres salons et il en décrivit beaucoup dans une série d'articles pour Le Figaro. Des noms de musiciens apparaissent bien souvent dans ces descriptions de la vie mondaine. Dans l'atelier de Mme Madeleine Lemaire, où se réunissaient artistes et mondains, Massenet et Saint-Saëns se mettaient au piano "sans aucun préparatif" (CHR, p. 30) ou Reynaldo Hahn chantait, "laissant s'échapper le flot rythmé de la voix la plus belle, la plus triste et la plus chaude qui fut jamais" (CHR, pp. 36-37). Fauré, Reynaldo Hahn et Widor allaient chez la comtesse Potocka (CHR, p. 60); la princesse Bibesco, qui avait connu Liszt, Wagner et Gounod, recevait Debussy et jouait elle-même du piano avec Fauré et Saint-Saëns.⁸

Parfois c'était le maître ou la maîtresse de la maison qui était musicien. La comtesse de Guerne, chez qui on entendit pour la première fois les chœurs d'Esther de Reynaldo Hahn, chantait elle-même "d'une voix non seulement pure, mais tellement spiritualisée qu'elle semble plutôt une sorte d'harmonie naturelle" (CHR, p. 63). Dans le salon de la princesse Edmond de Polignac, où l'on entendait "tantôt des exécutions parfaites de musique ancienne, telles que des représentations de Dardanus, tantôt des interprétations originales et ferventes de toutes les dernières mélodies de Fauré, de la sonate de Fauré, des danses de Brahms" (CHR, p. 44), le prince lui-même

était compositeur et promoteur de "toutes les innovations d'aujourd'hui, union de la musique et des projections, accompagnement par la musique des récitations parlées" (CHR, p. 42).

Proust lui-même, lorsqu'il voulait recevoir des amis, soit chez lui, soit au Ritz, n'oubliait pas la musique: pour un goûter, il fit chanter Reynaldo Hahn et Mme de Guerne (CG, VI, 17-18); pour un dîner chez lui, ce fut encore Reynaldo ou bien Gabriel Fauré qui était, d'après Mme de Noailles, "le joyau des réunions données par Marcel Proust" (CG, II, 174). Pour le dîner que Proust donna au Ritz pour Calmette, il s'occupa longuement de la musique, projetant d'abord d'avoir "du Fauré par Fauré et Mlle Hasselmans" (CG, IV, 111); mais Fauré étant malade, Proust dut se raviser et le programme de Beethoven, Fauré, Schumann, Chopin, Wagner, Chabrier et Couperin fut exécuté par Risler, Hayot et Mlle Hasselmans au prix total de 1600 francs (HAHN, p. 136).

Il est déjà évident que la vie mondaine de Proust lui fournit des occasions non seulement d'entendre de la musique mais de connaître des musiciens. Il rencontra dans le monde "les interprètes, les compositeurs et les amateurs de musique les plus qualifiés de la capitale."⁹ Parmi ses amis intimes se trouvèrent également des mélomanes compétents, et pour n'en nommer que deux: Pierre Lavallée que Proust pria de venir chanter (CG, IV, 9) et Robert de Billy à qui il posait des questions musicales (L&C, pp. 49-50). A cet égard, cependant, les amitiés les plus importantes furent sans doute celles de Robert de Montesquiou et de Reynaldo Hahn.

Le comte Robert de Montesquiou, poète et aristocrate, représenta pour le jeune Proust une attitude à prendre envers les arts. Voici le portrait que Piroué fait de Montesquiou:

Tous les arts se retrouvent dans ses discours Ses opinions irrespectueuses et subtiles, polémiques et impudiques sont à la fois en deçà et au-delà de tout jugement critique. Elles apportent la preuve que la jouissance musicale ou picturale n'a rien à voir avec les connaissances techniques, n'est pas une science mais une révolution intime Ainsi, Montesquiou abat non seulement les murailles qui séparent les arts les uns des autres, mais la frontière même qui distingue l'art de la vie. Il renseigne moins sur la musique qu'il n'inaugure une manière de se comporter à son égard.¹⁰

On retrouve cette "manière de se comporter" dans une lettre de Proust sur la peinture:

Il est une manière de s'y connaître en peinture qui est le fait des artistes, une autre qui est le fait des antiquaires et des marchands de tableaux. Cette seconde manière repose sur une connaissance précise de la toile et des habitudes, des procédés et n'implique aucune compétence relativement aux qualités esthétiques proprement dites.

 . . . sachez que je suis tout simplement la seule personne vivante qui puisse vous dire sa valeur réelle. (AMI, pp. 140-142)

Il est probable que si Proust accepta pour la peinture cette attitude de Montesquiou, d'ailleurs si conforme à ses penchants personnels, il en fut de même pour la musique et que Piroué a raison de porter ce jugement: "A la suite de son ami [Proust] abandonnera toute timidité de non spécialiste pour découvrir la musique au fond de son être, la faire participer de son existence, trouver un plaisir de promiscuité à en parler sur le ton le plus familier."¹¹

Ce serait peut-être à cause de cette influence que le dernier et le plus important de ses amis musiciens, Reynaldo Hahn, n'eut qu'une influence limitée sur les goûts musicaux de Proust.

Reynaldo Hahn, qui était entré à l'âge de onze ans au Conservatoire où il étudia sous Massenet, devint par la suite chef d'orchestre et compositeur d'opéras, d'opérettes et de musique de chambre. Fraîchement sorti du Conservatoire, il se fit connaître dans les milieux mondains par ses chansons qu'il chantait lui-même à la grande admiration de ses auditeurs.¹²

Proust le rencontra pour la première fois au printemps de 1894 et les deux se lièrent très vite d'une amitié qui ne devait toucher à sa fin qu'avec la mort de Proust. Au début de leur amitié ils projetèrent d'écrire ensemble la vie d'un musicien; ce projet n'aboutit à rien. Plus tard Reynaldo mit en musique les Portraits de peintres de Proust, qui furent chantés chez Mme Lemaire. Leur collaboration n'alla pas plus loin mais ils se tinrent toujours l'un l'autre au courant de leur travail; Reynaldo fut un des premiers lecteurs du roman de son ami, et ce fut lui aussi qui se chargea des démarches auprès de Grasset en vue de la parution de Du côté de chez Swann.

De son côté, Proust s'intéressa énormément à la carrière de Reynaldo; il l'avait d'abord entendu chanter aux réunions mondaines, il entendit plus tard ses compositions. Vers 1907 il écrivit à Hahn pour le remercier de l'avoir fait venir entendre Le Bal de Béatrice d'Este, et pour louer son talent de chef d'orchestre:

Je trouve que vous avez admirablement conduit--génialement--le 1^{er} morceau et toute la fin J'ai compris aujourd'hui pour la 1^{re} fois ce que veut dire une jolie orchestration et n'ai jamais vu tant de puissance dans la pureté. . . . J'ai admiré que vous ayez réussi à forcer tant de gens du monde à s'arrêter à écouter une fontaine qui pleure dans le silence et dans la solitude. (HAHN, pp. 132-133)

Malade, il quitta son lit pour aller voir La fête chez Thérèse en 1910, et écrivit à Georges de Lauris qu'il était enchanté du:

. . . grand succès de Reynaldo à la répétition générale de qui, comme une momie habillée et par suite d'étranges prodiges, je suis allé. C'est une délicieuse chose que son ballet et si les autres représentations marchent aussi bien que celle-là un grand, grand succès. Je ne peux pas vous dire quel ravissement c'est pour moi. . . . Il a eu si peu de chance avec ses opéras que les bravos qui éclataient presque à chaque moment me comblaient le coeur de joie. (AMI, p. 203)

Il arriva même que Proust vit son ami en train de composer. C'est

à Versailles, à l'époque où Proust rédigeait Contre Sainte-Beuve, que Reynaldo composa la musique de son ballet pendant que Proust et ses domestiques jouaient aux dominos (CG, VI, 107).¹³

Tout en admirant le talent, en louant les oeuvres et applaudissant aux succès de son ami, Proust n'adopta pourtant pas les goûts musicaux de Reynaldo. Hahn était un classique dans la tradition de Mozart, et sa musique montra son indifférence envers des innovateurs tels que Fauré et Debussy et son antipathie pour Wagner.¹⁴ Dans une lettre que Proust écrivit à Pierre Lavallée en 1894 disant que "C'est un Marcel très altéré musicalement que tu retrouveras, Roméo et Juliette à l'excès peut-être" (CG, IV, 11), on trouve l'influence de Reynaldo. Il semble que Proust essaya, pendant un certain temps au moins, d'adopter les vues de son ami, mais il pencha naturellement vers la musique de Wagner et l'effort d'assimiler le goût classique de Reynaldo paraît avoir échoué assez vite.

Leur correspondance révèle qu'il se garda pourtant bien de froisser son ami. Quand il se met à parler musique, il s'y prend de plusieurs façons. Le plus souvent, il loue la musique de Hahn lui-même ou sa critique musicale. C'est ainsi qu'il décrit ses impressions du

Cimetière de Campagne:

Et au charme rural s'ajoutent maintenant bien des choses
L'heureux artifice qui allège encore "pour la vie entière" et la voix légère des cloches, l'infini symétrique de l'horizon de prairie et de la voix des cloches, subissent pourtant l'intériorisation, la marche des choses à l'âme qui [est] si souvent celle de votre pensée musicale, sont les moindres des découvertes que j'ai faites (HAHN, p. 44)

Parfois il raconte des incidents de nature anecdotique:

Un jeune pianiste nommé Shmittz accompagnait ici Litvine ainsi qu'un violoncelliste professeur au Conservatoire du Mans qui est ami de Nicolas et prend l'apéritif avec lui. (p. 188)

J'ai paru misicien [sic] au Docteur Roussy . . . en disant, d'un air qu'on jouait, que cela ressemblait à l'Ouverture de Carmen. C'était celle de Patrie. (p. 176)

Souvent il pose des questions sur la valeur d'un musicien:

Qu'est-ce que le chef d'orchestre Firancel? Vaut-il mieux ou moins bien que Vizentini? (p. 176)

Connaissez-vous l'orchestre Marchetti qui sévit ici? Et pouvez-vous me donner "Un baiser n'est pas un péché" qu'ils ont joué l'autre jour et qui est très beau? (p. 146)

Comme le remarque très bien Piroué, "ce sont des précisions sur le monde de la musique et non sur la musique elle-même qu'il obtient et dont il semble se contenter."¹⁵

Quand Proust voulut donner ses propres opinions sur la musique, il s'y prit avec circonspection. Quand, par exemple, après avoir fait la découverte de Pelléas et Mélisande, Proust désire en parler à Hahn, il ne peut nier sa grande admiration mais il l'atténue en parlant de sa "transcendentale incompétence"; "Il est vrai que comme les étrangers ne sont pas choqués de Mallarmé parcequ'ils [sic] ne savent pas le français, des hérésies musicales qui peuvent vs crisper, passent inaperçues pour moi" (HAHN, p. 199). Il termine souvent de telles lettres avec des phrases comme celle-ci: "Genstil [sic], pardonnez-moi d'avoir excédé pour des années le droit de dire des bêtises, d'autant plus que mon extrême fatigue les fait présenter sous une forme fragmentaire, maladroite et terrorisée" (HAHN, p. 203). Piroué a bien raison de dire que "lorsqu'il défend ses goûts personnels . . . on ne sait trop s'il le fait avec maladresse ou avec ruse tant il étale son incompétence"¹⁶, mais il importe de remarquer qu'il les défend. L'influence de Hahn sur les goûts de son ami fut donc restreinte; pour ce qui concerne le monde de la musique il en fut autrement. Là, Hahn fut d'une influence considérable: grâce à lui,

Proust put pénétrer dans ce monde inconnu d'interprètes et de directeurs de théâtres lyriques; il put également se renseigner sur la technique de la musique, se servant de Reynaldo comme d'un "dictionnaire de musique".

Le monde et les amis que Proust y rencontra lui fournirent des occasions de connaître la musique et le monde de la musique, mais après la mort de sa mère en 1905, Proust se retira du monde. Alors commença la période de claustration et, vers 1909, celle de création. Cette claustration ne fut jamais complète: le dîner au Ritz où Proust s'occupa tant de la question de musique date de 1907, la répétition de La fête chez Thérèse de 1910, et même pendant la guerre, Proust sortit pour entendre le deuxième quatuor de Borodine chez les Gabriel de la Rochefoucauld (CG, VI, 197). Ce furent pourtant des exceptions. Dans ses lettres Proust insiste sur le fait qu'il ne sort plus:

Depuis tantôt quinze ans, je vis couché avec un espoir perpétuel que tout cela changera le lendemain, avec un ajournement, une procrastination sans cesse renouvelés. Il y a vingt ans que je n'ai été au Louvre, et je n'ai réussi qu'une fois, par un dopage de huit jours, à aller à un concert, ce jour où je vous rencontrai sous les arcades de l'Odéon. (CG, III, 66)

Il lui arrive même de dire à Jacques-Emile Blanche:

Du reste ma soif de musique est un peu calmée. Les coups terribles de souffrance que me donne la nature chaque fois que j'enfreins les règles de vie restreinte et presque végétative qu'elle me prescrit, sont si cruels et si prolongés que cela me rend plus facile l'observance d'une règle même austère et fait trouver une douceur négative dans le repos forcé. (CG, III, 120-121)

Il semblerait donc que la musique tint moins de place pendant ces dernières années; en vérité le "jeûne de musique" n'était pas aussi total que Proust le disait. D'une part, la mémoire prodigieuse de Proust lui permettait de se rappeler la musique qu'il aimait (Proust

affirma dans une lettre à Georges de Lauris qu'il connaissait "presque par coeur" les opéras de Wagner, AMI, p. 234); d'autre part, il trouva trois moyens d'entendre de la musique chez lui: le théâtrophone, le pianola et l'engagement d'un quatuor.¹⁷

Marcel Proust dut s'abonner au théâtrophone peu avant avril 1910 quand il en parla pour la première fois à Mme Straus:

Vous êtes-vous abonnée au Théâtrophone? Ils ont maintenant les Concerts Touche et je peux dans mon lit être visité par le Ruisseau et les oiseaux de la Symphonie pastorale dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi, puisqu'il était complètement sourd. (CG, VI, 122)

Grâce au théâtrophone, il écouta aussi les opéras de Wagner et fit la découverte de Pelléas.

. . . j'ai entendu hier au théâtrophone un acte des Maîtres Chanteurs . . . et ce soir . . . tout Pelléas! (HAHN, p. 199)

Je me suis abonné au théâtrophone Et l'autre jour une charmante révélation qui me tyrannise même un peu: Pelléas. Je ne m'en doutais pas! (AMI, pp. 234-235)

Vous ai-je dit le trouble--charmant--que Pelléas écouté--et réécouté bien des fois--au théâtrophone que j'ai près de mon lit, a apporté dans mon existence? (L&C, p. 72)

Le pianola qu'il acheta ensuite paraît avoir été moins satisfaisant; dans toute la correspondance, il n'en parle qu'une fois à Mme Straus:

Quand je ne suis pas trop triste pour l'écouter, ma consolation est dans la musique, j'ai complété le théâtrophone par l'achat d'un pianola. Malheureusement on n'a pas les morceaux que je voudrais jouer. Le sublime quatorzième quatuor de Beethoven n'existe pas dans leurs rouleaux. A ma réquisition ils ont répondu que "jamais un seul de leurs quinze mille abonnés depuis dix ans ne leur avait demandé ce quatuor." Je n'ai pas démêlé s'ils en tiraient une conclusion fâcheuse à l'égard de leur quinze mille abonnés ou bien du quatorzième quatuor. (CG, VI, 189-190)

Parfois ni le théâtrophone ni le pianola ne suffirent aux désirs de Marcel Proust et alors il engagea un quatuor qui venait jouer dans

sa chambre. C'est une idée qui travailla beaucoup son esprit et qui reparait souvent dans sa correspondance. A Jacques-Emile Blanche, il parla de l'impossibilité de réaliser ce désir: "J'ai pu autrefois aller entendre Capet mais je crois que pour venir à domicile il doit demander 1000 ou 2000 francs au moins; et pour un homme ruiné comme moi et qui se fait jouer pour lui seul, ce n'est pas possible." (CG, III, 120). Pourtant dans cette même lettre il venait de dire:

Pour ma part tout simplement l'an passé, après ce jeûne de musique qui durait depuis autant d'années que mon jeûne de peinture et ne me faisait pas moins souffrir, j'employai mes derniers sous d'homme ruiné à faire venir pour moi tout seul un quatuor jouer dans ma chambre. Je m'adressai une fois pour cela au Concert Rouge qui m'envoya son quatuor. C'était alors le quatuor Poulet qui je l'avoue m'était inconnu, et qui du reste n'est pas resté au Concert Rouge.

(CG, III, 119-120)

René Chalupt explique davantage cet appel au quatuor Poulet.

. . . Proust en novembre 1916 sonne un soir, aux environs de minuit à la porte d'Amable Massis, alors alto du quatuor Poulet qui venait de se faire entendre aux Concerts Rouges. . . . Il désirait avoir illico chez lui, nonobstant l'heure, une exécution du quatuor de Franck. . . . Arrivés au boulevard Haussmann, les musiciens exécutent l'oeuvre de Franck, après avoir eu beaucoup de peine à s'installer. Proust les écoute de son lit, les couvre d'éloges hyperboliques, leur offre une collation . . . puis les prie de recommencer le même quatuor, sans se soucier le moins du monde de leur fatigue.¹⁸

Georges de Lauris raconte une histoire semblable:

Une nuit, vers trois heures du matin, il appela Capet au téléphone. Il voulait entendre, quelque prix qu'il dût y mettre, le quatuor de Debussy et l'entendre immédiatement. C'était une curiosité passionnée, nécessaire, un mouvement d'amour. Capet dut éveiller ses collègues et Marcel, seul dans l'appartement du boulevard Haussmann, écouta ce quatuor qui ne répondit jamais à plus grand désir. (AMI, p. 37)

Proust n'oublia pas le plaisir que lui avaient fourni ces quatuors et pense souvent à répéter l'expérience. Encore en 1920, il écrit à Jean-Louis Vaudoyer:

Est-ce que si cette semaine je faisais jouer auprès de mon lit pour deux ou trois beethoviens (gens fort en retard car il paraît que c'est le dernier des musiciens) le XIV^e Quatuor; vous viendriez? Si ma santé le rendait possible, je tâcherais en effet, après des années de silence, d'entendre pendant une heure de la musique. (CG, IV, 85)

Le projet ne fut jamais réalisé.

On ne peut s'empêcher de remarquer que cette passion pour la musique qui alla jusqu'à l'engagement des quatuors, correspondit, dans le temps, au moment de la rédaction d'A la recherche.

Un autre témoignage capital sur la mélomanie de Proust est rapporté par Piroué:

La musique a été une des plus grandes passions de ma vie, disait Proust à Benoist-Méchin au cours d'un entretien. . . . Elle m'a apporté des joies et des certitudes ineffables, la preuve qu'il existe autre chose que le néant auquel je me suis heurté partout ailleurs.¹⁹

On remarque aussi que la musique accompagna particulièrement deux époques décisives de la vie de Proust: celle de sa formation intellectuelle et celle de la création.

Il est plus difficile de déterminer la nature de ses connaissances musicales. Il est évident que Proust fut un mélomane; il connut la musique en amateur et ne prétendit jamais à un grand savoir musical. Son intérêt porta aussi souvent sur le monde de la musique que sur la musique elle-même; il s'intéressa à la vie des musiciens:

César Franck qui fut abreuvé toute sa vie, jusqu'à sa plus extrême vieillesse, d'avanies, fut, grâce à des démarches inouïes d'élèves fervents, recommandé pour être nommé Chevalier de la Légion d'Honneur, non pas comme musicien . . . mais comme professeur au Conservatoire. Or, le résultat fut qu'il fut nommé 'Officier d'Académie'. Ses élèves furent indignés. Seul Franck ne comprenait pas leur colère (60 lettres, p. 171)

Quelle tristesse d'apprendre--si le renseignement est exact--que Bakst qui a fait cette géniale Shéhérazade . . . serait enfermé et pour une maladie qui ne peut durer que quelques années (paralysie générale). On ne me donnait pas de beaucoup meilleures nouvelles de Nijinsky qui fut le bondissant créateur de ces ballets russes. (CG, VI, 234)

à la critique musicale:

Mais ce que vous dites à la fin sur le chant est ce que je connais de plus beau dans aucun écrit sur l'art et enfonce rudement les Sept Lampes de l'Architecture . . . et la Méta-physique de la Musique de Shopenhauer [sic]. (HAHN, p. 212)

J'ai lu et relu avec une grande concentration de pensée votre article sur Parsifal que j'ai admiré. Il m'a fait bien plaisir après toutes les absurdités que le monde débite sur Wagner. . . . Une seule chose m'embarrasse dans votre article sur Parsifal: L'Enchantement du Vendredi Saint genèse de tous les thèmes de Franck, je ne vois pas cela. (MP & JR, p. 7)

et à la mode:

Sais-tu que les jeunes musiciens sont à peu près unanimes à ne pas aimer la Bonne Chanson de Fauré. Il paraît que c'est inutilement compliqué, etc., très inférieur au reste. Bréville, Debussy (qu'on dit un grand génie, bien supérieur à Fauré) sont de cet avis. (CG, IV, 10)

Enfin cet éloge de Voltaire a l'air d'appliquer la recette: admirer les choses démodées est encore plus élégant que d'être à la mode, et d'ailleurs cela devient très vite la mode. Ainsi quand on commença à admirer Wagner, les ex-wagnériens préférèrent Beethoven, puis Bach, puis Haendel. (CG, IV, 182-183)

Tout cela montre une érudition d'amateur qu'on retrouve aussi dans des références à la correspondance de Mendelssohn (CG, V, 252) et au "principe de Beethoven qui ne se déclarera arrivé à la maîtrise que le jour où il cessa d'accumuler, dans une seule sonate, les idées qui pouvaient en nourrir dix" (CG, V, 4).

Proust ne fut pourtant pas un mélomane quelconque; il se distingua du commun par "un sens de l'ouïe extraordinairement fin" et par "une intelligence capable de se rendre compte des nuances les plus délicates du monde des sons, et de les analyser."²⁰ Georges de Lauris témoigne ainsi de ce talent de Proust:

Je suis allé avec lui, entendre, à l'ancienne salle Pleyel, les grands quatuors de Beethoven joués par le quatuor Capet. . . . Marcel, ensuite, était riche d'impressions, de pensées, d'observations. Capet l'écoutait avec une surprise admirative et heureuse. Que d'intentions il avait saisies et ce n'était pas là de cette littérature qui, selon Degas, explique les arts sans les comprendre. Marcel, d'ailleurs, n'expliquait pas. Mais il avait été lui-même un instrument prodigieusement

accordé et vibrant. Des vibrations se prolongeaient en lui de préférence à d'autres. Et il disait simplement . . . quels étaient les points, les nuances qui l'avaient particulièrement touché. Capet n'avait jamais entendu pareillement apprécier, avec le génie et l'âme de Beethoven, tout le talent, toute l'âme aussi qu'il avait apportés dans l'exécution. Il était enivrant d'avoir joué pour un tel auditeur qui savait si bien vous reverser ensuite, pour ainsi dire, dans le coeur, tout le plaisir émouvant de ce quatuor. (AMI, pp. 36-37)

C'est cette capacité d'évoquer, sans l'expliquer, le plaisir né de la musique qu'on retrouve dans les pages qui décrivent la musique de Vinteuil, et qui est le secret de Marcel Proust. Son amateurisme fut donc nuancé d'une part par l'indépendance de son goût, de l'autre par cette capacité de prolonger la musique en lui-même pour la faire renaître plus tard.

Ce ne fut pourtant pas toute la musique qui trouva des échos dans Marcel Proust; il exista de grosses lacunes dans ses connaissances. Piroué nous fait remarquer que "si l'on recherche, dans la Correspondance et l'oeuvre entière de Proust, les noms de musiciens qu'il cite, juge, commente ou utilise dans ses comparaisons, on s'aperçoit qu'il est peu attiré par tout ce qui précède le XIX^e siècle."²¹ Encore faut-il ajouter que même là, ce ne furent que des compositeurs français et allemands qui l'attirèrent. Si certains noms de compositeurs russes apparaissent, ce n'est pas souvent, et les Italiens sont presque entièrement absents: le nom de Rossini n'apparaît que dans une lettre de jeunesse et Verdi reçoit une seule mention défavorable.

Il est donc assez facile de délimiter les préférences de Proust. Sans chercher à en dresser une liste, ce qui ferait supposer que ces préférences ont été statiques, on peut constater que, sans compter Reynaldo Hahn, cinq noms de musiciens, dont trois français et deux allemands, ressortent de sa correspondance: Fauré, Franck, Debussy, Beethoven et Wagner. De Fauré il admira surtout La Bonne Chanson:

Moi, cela m'est égal [la mode], j'adore ce cahier, et, au contraire, ce que je n'aime pas ce sont les premiers qu'ils affectent de préférer. Au Cimetière est vraiment affreux et Après un rêve bien nul. Les Présents, qui m'avaient moins plu, d'ailleurs, retiennent bien plus longtemps que d'autres.
(CG, IV, 10)

Trois autres de ces noms se trouvent réunis dans une lettre à Louis Gautier Vignal: ". . . en ce moment c'est Franck et Debussy que je préférerais entendre et le Beethoven de la fin" (CG, III, 327).²²

On a déjà vu que Proust admirait le caractère de Franck; il n'admirait pas moins sa musique, comme on peut le voir dans cette lettre de 1913:

Grosse émotion ce soir. A peu près mort je suis allé cependant à une salle rue du Rocher pour entendre la Sonate de Franck que j'aime tant, non pour entendre Enesco que je n'avais jamais entendu (sicissime). Or je l'ai trouvé admirable; les pépiements douloureux de son violon, les gémissants appels, répondaient au piano, comme d'un arbre, comme d'une feuillée mystérieuse.
(CHOIX, p. 185)

Pour Debussy, ainsi que nous l'avons déjà noté à propos de sa découverte de Pelléas, l'enthousiasme de Proust fut presque sans bornes. Même écrivant à Reynaldo, dont il connaissait bien l'antipathie envers Debussy, Proust ne peut s'empêcher de louer Pelléas:

. . . le charme avec une continuité qui s'appellerait de la monotonie ou de la personnalité selon les dispositions de l'auditeur, s'exerce sur moi avec un ensorcellement que je n'ai pas connu depuis Mayol. Je demande perpétuellement Pelléas au théâtrophone comme j'allais au Concert Mayol.
. . . Les parties que j'aime le mieux sont celles de musique sans parole Il est vrai que celle du souterrain méphitique et vertigineux, par exemple, est si peu méphitique et vertigineuse qu'elle me paraîtrait aller très bien sur la Fontaine de Bandusie. Mais à côté de cela, par exemple quand Pelléas sort du souterrain sur un "Ah! je respire enfin" calqué de Fidelio, il y a quelques lignes vraiment imprégnées de la fraîcheur de la mer et de l'odeur des roses que la brise lui apporte. (HAHN, pp. 201-202)

Si cette admiration fut grande, il faut toutefois remarquer que la découverte se fit relativement tard: ce fut l'homme mûr qui rencontra Debussy. Il ne serait donc pas juste de mettre ce nom au même niveau que ceux de Beethoven et Wagner qui dominent vraiment

tout ce qui dans la correspondance a trait à la musique. Il est fort probable que Proust connut ces deux compositeurs dès sa jeunesse, et son admiration dura jusqu'à la fin de sa vie, comme on peut le voir dans cette lettre de 1920 qui répond à un questionnaire sur le Louvre:

. . . excès pour excès, je préfère les exigences de l'Or du Rhin qu'on venait entendre sans prendre le temps de dîner, à la condescendance des musiciens qui craignent, si un morceau dure plus de cinq minutes, de fatiguer un auditeur dont les forces, au contraire, sont décuplées par la beauté qu'on lui offre et qui trouvent inécoutables les derniers quatuors de Beethoven.
(CG, IV, 81)

Si Proust admira également Wagner et Beethoven, ce ne fut pas de la même façon. Le Quinzième Quatuor de Beethoven est ce qu'il connut "de plus beau en musique" (CG, I, 245); il l'appelle ailleurs le "divin Quatuor" (CG, IV, 73), et mesure la valeur des gens d'après leur manière de l'écouter: ". . . gens que, sans les connaître, j'estime beaucoup, parce que je les ai vus écoutant si bien le XV^e quatuor" (60 lettres, p. 169). Plus il approche de la mort, plus ce quatuor qu'il avait appelé "le délire d'un convalescent qui mourut, d'ailleurs, peu après" (CG, I, 245), lui paraît d'une valeur suprême; peu de mois avant sa mort, il écrit au critique allemand Ernst Robert Curtius:

J'ai une grande admiration pour la littérature et la philosophie allemande mais votre langue ne m'est pas si familière J'allais ajouter la musique . . . là où l'Allemagne est en effet insurpassable. Et en quittant votre étude je me tourne vers le XV^e quatuor de Beethoven, avec un espoir--bien incertain--de convalescence. (CG, III, 311-312)

Les derniers quatuors de Beethoven semblent avoir représenté pour Proust la musique pure, la musique à son plus haut degré.

Pour Wagner il en fut autrement. Proust aima certes la musique de Wagner; sa défense passionnée de ce compositeur pendant la guerre en est une preuve suffisante. Pourtant, les références à Wagner dans

la correspondance montrent qu'il eut pour Proust une signification aussi bien littéraire que strictement musicale. Proust assimila Wagner à la vie, mais bien plus souvent à la littérature; une comparaison avec Wagner fut un compliment fréquent dans ses lettres aux écrivains. Proust fit même un pastiche de la traduction de Wagner, de même qu'il en avait fait des écrivains qu'il admirait (60 lettres, p. 120). La raison de cette comparaison de la musique de Wagner avec la littérature, c'est que Wagner représenta pour Proust une esthétique plutôt qu'une musique. Proust écrit pendant la guerre: "je n'ai aucun mauvais sentiment à l'égard de M. Zamacoï's, que je n'ai pas l'honneur de connaître, mais une victoire dont le seul résultat serait de substituer, à l'esthétique de Wagner, celle de M. Zamacoï's ne serait pas féconde" (CG, III, 65).

Cette esthétique est celle de la création d'une totalité où collaborent tous les arts. C'est ainsi que, lorsque Proust vante la beauté de la messe comme une fusion de tous les arts, il introduit tout naturellement le nom de Wagner dans la description "des cérémonies catholiques, d'un intérêt historique, social, plastique, musical, dont rien que la beauté est au-dessus de ce qu'aucun artiste a jamais rêvé, et dont seul Wagner s'est approché, en l'imitant, dans Parsifal" (CHR, p. 151). L'admiration de Proust pour Wagner est donc d'un autre ordre que celle qu'il porte à Beethoven; la musique de Beethoven fut une consolation pour le malade qu'était Proust, la musique de Wagner fut une inspiration pour l'artiste. Aussi Proust dit-il de la guerre: "Mais je ne pense pas . . . qu'elle doive consister à nous rendre inférieurs, à priver je ne dis pas nos musiciens, mais nos écrivains de la prodigieuse fécondation que c'est d'entendre Tristan et la Tétralogie" (60 lettres, p. 103).

Cette différence d'admiration entre Beethoven et Wagner nous donne la clé de la signification de la musique pour Marcel Proust. Il faut souligner le fait que, sauf en ce que son esthétique dans A la recherche peut s'appliquer à la musique, Proust ne formula jamais d'esthétique musicale. Il est néanmoins évident qu'il aborda la musique en tant qu'homme et en tant qu'artiste. En tant qu'homme, il trouva dans la musique des occasions d'être ému, d'être consolé. La musique entra dans sa vie pour stimuler, confirmer, répondre à sa vie sentimentale. C'est ainsi qu'il peut écrire un éloge de la mauvaise musique.

Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique. Combien de mélodies, de nul prix aux yeux d'un artiste, sont au nombre des confidents élus par la foule des jeunes gens romanesques ou amoureux.

.....
Telle fâcheuse ritournelle, que toute oreille bien née et bien élevée refuse à l'instant d'écouter, a reçu le trésor de milliers d'âmes, garde le secret de milliers de vies, dont elle fut l'inspiration vivante, la consolation toujours prête, toujours entrouverte sur le pupitre du piano, la grâce rêveuse et l'idéal. (PJ, pp. 195-196)

Inspiratrice et consolatrice, la musique put aussi mettre en jeu la mémoire involontaire. Longtemps avant l'expérience de la petite madeleine, Proust écrit à Mme Straus:

Le même Reynaldo par je ne sais quel hasard m'a chanté l'autre jour Eros d'Holmès. Je ne peux pas vous dire à quel point m'a ému ce "Chasseur cruel aux yeux si doux" que je n'avais jamais entendu depuis le temps où vous le chantiez après déjeuner Je ne peux pas vous dire combien cette mélodie en [me] mettant brusquement en présence [de toute une scène], sans réverie préalable, m'a donné l'impression d'un charme et d'une poésie dont elle est pourtant elle-même dépourvue. (CG, VI, 14)

La musique peut donc émouvoir, consoler, ramener le passé, mais elle peut encore inspirer l'artiste. Et c'est l'artiste plutôt que

l'homme qui perçoit que la musique est une langue étrangère qui ne saurait être traduite en paroles (HAHN, p. 199) et que cette langue exprime un monde particulier au compositeur. Aussi Proust écrit-il à Reynaldo Hahn:

Mais même écrit par vous, tout commentaire étant en mots c'est-à-dire en idées générales, laisserait passer cette particularité intime, inexprimable, qui fait que les choses sont pour nous ce qu'elles ne sont pour personne au monde . . . et que votre musique va chercher au fond insondable de l'être de Reynaldo et nous le rapporte, alors que Reynaldo lui-même en parlant ne pourrait nous le rendre = Génie.

(HAHN, p. 257)

C'est pour l'artiste également que la musique est une "prodigieuse fécondation"; c'est à lui qu'elle apporte "la preuve qu'il existe autre chose que le néant".

La musique inspira donc l'artiste en Proust. Nous nous devons, par conséquent, d'étudier les rapports qu'il voyait entre la musique et la littérature, entre la musique et son oeuvre en particulier, avant de procéder à une étude de la musique dans cette oeuvre.

Dans la pensée de Marcel Proust, la musique ne fut distincte ni de la vie ni de la littérature. Les métaphores empruntées à la musique pour décrire la vie ne se limitent pas à un seul sujet; elles deviennent surtout intéressantes quand elles servent à décrire la notion du temps. Pour expliquer les effets de sa maladie, Proust dira: "[je mets] un an à accomplir une minute, [et] mes plus intéressants 'vivace' prennent par le ralentissement monstrueux du métronome, la lenteur sans fin d'un adagio" (CG, V, 258). A ces deux idées, musique et temps, s'ajoute celle du dramaturge dans une lettre sur la victoire:

Nous avons trop pensé ensemble à la guerre pour que nous ne nous disions pas au soir de la Victoire un tendre mot, joyeux à cause d'elle, mélancolique à cause de ceux qui ne la verront pas. Quel merveilleux allegro presto dans ce finale après

les lenteurs infinies du début et de toute la suite. Quel dramaturge que le Destin, ou que l'homme qui a été son instrument! (CG, VI, 212)

Si ces trois notions du temps (surtout d'un temps non-chronologique), de la musique et de l'art dramatique furent tellement liées dans l'esprit de Proust, il n'est pas surprenant de trouver que quand il parle de littérature, la métaphore musicale vient souvent à l'appui de son argument.

En effet, les comparaisons de la littérature avec la musique sont nombreuses; un beau style, pour Proust, c'est de la musique même, et quand il veut faire des compliments à un écrivain, c'est par une comparaison avec la musique qu'il y arrive. Pour louer la poésie de Robert de Montesquiou, il se sert toujours de la musique, parfois de la musique de Wagner (CG, I, 7). Il appelle le style de Lucien Daudet sa "lumineuse musique" (60 lettres, p. 218), et loue ainsi l'article de Jean-Louis Vaudoyer sur les Ballets russes:

Je veux pourtant vous dire combien j'ai aimé cet article car je continue à y penser beaucoup. La pièce (j'en parle comme d'une suite de poèmes, ou plutôt d'une grande construction musicale dont le "menuet" (la pièce rétrospective) est exquis) [sic]. La première pièce est vraiment belle. (CG, IV, 36)

Si le style est musique, c'est parce qu'il s'appuie sur le rythme. Dans toute sa critique littéraire, que ce soit articles ou pastiches, c'est par l'analyse du rythme que Proust arrive à définir un écrivain. Il applique cette méthode même aux écrivains les plus "prosaïques". Son étude de Flaubert, par exemple, se fonde sur le "rythme régulier particulier à Flaubert" où la conjonction "et" "marque une pause dans une mesure rythmique" (CHR, p. 199). "Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur," dit Proust, et il ajoute:

Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages . . . mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée

de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son
(CHR, p. 204)

C'est en "laissant la pédale prolonger le son" que Proust réussit ses pastiches; il explique son habileté à faire des pastiches en disant: "J'avais réglé mon métronome intérieur à son rythme, et j'aurais pu écrire dix volumes comme cela." (CG, IV, 230)

Si le rythme du style est important, "l'orchestration" de l'ensemble ne l'est pas moins. Proust loue la comtesse de Noailles d'avoir mis cette orchestration, et cette unité, dans sa poésie:

En ce moment de mes méditations sur vous, c'est de Wagner que vous me paraissez surtout la pareille. J'espère que cela ne vous fâche pas et n'est pas offensant à l'immensité de vos rêves et la toute-puissance de votre orchestration, vous qui êtes encore plus Siegfried qu'Yseult et dont les vers sur les jardins de Lombardie accouplent les mille timbres d'un orchestre innombrable et "comme un divin choeur éveille mille voix qui chantent dans leur coeur". (CG, II, 178)

. . . l'identité des sentiments où on se trouve quand on compose est une unité aussi. Et ainsi il y a dans un volume tout un long poème qu'on ne peut briser. Ou du moins dont les morceaux peuvent se briser, mais comme les Adieux du Wotan, le Prélude de Tristan . . . ne peuvent tout de même pas donner l'idée de l'oeuvre wagnérienne entière. C'est à celui-là que l'extraordinaire croissance de votre génie (et surtout sa pénétration de plus en plus organique dans votre forme) font penser. Il y a vraiment entre ce que vous écrivez maintenant et les choses adorables que vous avez écrites, et qui resteront toujours merveilleuses, la même différence qu'entre Lohengrin, Tannhäuser, --et Tristan, les Maîtres chanteurs, Parsifal. Disons que ce volume est pour une moitié Tristan, pour l'autre Parsifal. Il est admirable que ce phénomène de multiplication de cellules sonores par l'effet de l'infusion, de l'inoculation sous-jacente des mille richesses de la pensée ait pu se produire dans la langue comme dans la musique. (CG, II, 201-202)

Quoique le nom n'y apparaisse pas, son analyse de Ruskin rappelle également Wagner:

. . . j'ai cru pouvoir noter jusqu'à sept thèmes dans la dernière phrase. En réalité, Ruskin y range l'une à côté de l'autre, mêle, fait manoeuvrer et resplendir toutes les principales idées--ou images--qui ont apparu avec quelque désordre au long de sa conférence. C'est son procédé. Il

passé d'une idée à l'autre sans aucun ordre apparent. Mais, en réalité, la fantaisie qui le mène suit ses affinités profondes qui lui imposent, malgré lui, une logique supérieure. Si bien qu'il se trouve avoir obéi à une sorte de plan secret qui, dévoilé à la fin, impose rétrospectivement à l'ensemble une sorte d'ordre et le fait apercevoir, magnifiquement étayé jusqu'à cette apothéose finale. (SL, pp. 62-63)

Les soucis du style et de l'unité nous amène à considérer la langue elle-même. Comme la musique est une langue étrangère, le langage est une musique:

Ce sont les affinités anciennes et mystérieuses entre notre langage maternel et notre sensibilité qui, au lieu d'un langage conventionnel comme sont les langues étrangères, en font une sorte de musique latente que le poète peut faire résonner en nous avec une douceur incomparable. Il rajeunit un mot en le prenant dans une vieille acception, il oscille entre deux images disjointes des harmonies oubliées, à tout moment il nous fait respirer avec délices le parfum de la terre natale. (CHR, p. 141)

Cette musique qu'est la langue maternelle se recrée avec chaque grand artiste:

Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son". Et entre le son de tel violoniste médiocre, et le son (pour la même note) de Thibaut, il y a un infiniment petit, qui est un monde! (CG, VI, 93)

Etant donné ses préoccupations de la langue, du rythme, de l'orchestration, il n'est pas surprenant que Proust se serve des métaphores musicales en parlant de son oeuvre à lui. Il semble avoir conçu la structure d'une dédicace de façon musicale: "Enfin si vous avez arrêté dans votre tête la formule même de la dédicace, cela pourrait être utile comme thème point de départ de mes variations" (CG, III, 128). Bien que nulle part Proust ne dise explicitement qu'il voudrait, dans A la recherche du temps perdu, une structure plutôt musicale que littéraire, il définit souvent son oeuvre en la rapprochant de la musique. A Eugène Fasquelle il explique A la

recherche comme "une oeuvre qui est certainement la dernière que j'écrirai et où j'ai tâché de faire toute ma philosophie et résonner toute ma 'musique'" (CHOIX, p. 183). Bien plus important, dans l'interview avec Elie-Joseph Blois, au moment où Du côté de chez Swann allait paraître, Proust tâcha d'expliquer son oeuvre ainsi:

Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre . . . c'est qu'il n'est à aucun degré une oeuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire? un motif musical.
(CHOIX, p. 288)

Musique du style, musique de la sensibilité, il y a encore musique de la composition. En effet, le rapprochement avec la musique apparaît le plus souvent lorsque Proust parle de sa composition. Dans une lettre où il pria Lucien Daudet de ne pas le juger d'après les épreuves de Du côté de chez Swann que celui-ci avait lues et louées, il ajoute:

Non seulement l'ouvrage est impossible à prévoir par ce seul premier volume qui ne prend son sens que par les autres, mais encore les épreuves ne sont pas corrigées, elles fourmillent de fautes, et encore il manque surtout dans la seconde partie des petits faits très importants qui resserrent autour du pauvre Swann les noeuds de la jalousie. Et même quand ce sera prêt à paraître, ce sera comme les morceaux dont on ne sait pas qu'ils sont des leit-motive quand on les a entendus isolément au concert dans une Ouverture (60 lettres, p. 76)

De même, quand Proust écrit à Rivière, en louant la compréhension de ce lecteur qui "devine que [son] livre est un ouvrage dogmatique et une construction", il le met en garde contre le danger de tirer une conclusion quelconque sans être arrivé à la fin du livre. Et la comparaison avec Wagner qui s'y introduit paraît couler de source:

J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. . . . Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les

leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du 1^{er} volume . . . est le contraire de ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et dilletante, vers la plus objective et croyante des conclusions. Si on en induisait que ma pensée est un scepticisme désenchanté, ce serait absolument comme si un spectateur ayant vu, à la fin du 1^{er} acte de Parsifal, ce personnage ne rien comprendre à la cérémonie et être chassé par Gurnemantz, supposait que Wagner a voulu dire que la simplicité du coeur ne conduit à rien. Dans ce 1^{er} volume vous avez vu le plaisir que me cause la sensation de la madeleine trempée dans le thé, je dis que je cesse de me sentir mortel, etc. et que je ne comprends pas pourquoi. Je ne l'expliquerai qu'à la fin du 3^e volume. Tout est ainsi construit.
(MP & JR, pp. 1-3)

Dans une autre lettre, il décrit son premier volume comme une ouverture: "Car ce premier volume plein de préparation, sorte d'ouverture poétique, est infiniment moins 'public' . . . que ne sera le second." (CHOIX, p. 184). Il est donc très probable que Proust considérait la musique de Wagner comme une comparaison logique et nécessaire pour expliquer son oeuvre; il nous incombe maintenant d'examiner la musique dans cette oeuvre.

Le rôle important de la musique dans A la recherche a été signalé par Proust lui-même. En parlant des "joies et des certitudes ineffables" que lui avait apportées la musique, il ajouta qu'elle "court comme un fil conducteur à travers toute mon oeuvre."²³ Les limites de notre étude ne permettent pas d'examiner en détail ce rôle de la musique dans le roman proustien mais quelques remarques sont nécessaires pour confirmer et préciser certaines conclusions tirées de l'étude de la vie de Proust. D'une part, la musique en tant que thème révèle ce que signifiait la musique pour Marcel Proust; de l'autre, la musique sous forme de métaphore montre dans quelle mesure elle a influé sur tous les domaines de sa pensée.²⁴

En tant que thème, la musique se révèle surtout à travers la Sonate et le Septuor de Vinteuil, et fait partie du thème de l'art. Soumise aux mêmes règles que les autres thèmes, la musique de Vinteuil apparaît d'abord de telle sorte qu'on ne puisse l'identifier (I, 210), disparaît (Swann l'oublie entièrement avant de l'entendre de nouveau chez les Verdurin) pour réapparaître à intervalles plus ou moins réguliers. Elle se mêle à d'autres thèmes, notamment l'amour de Swann et Odette dont elle est "l'air national" (I, 218) et dont elle suit la courbe ascendante, puis descendante. Elle devient par la suite un des liens nombreux entre Swann et le narrateur (I, 529-534) et prend son plein développement bien plus tard dans la description du Septuor (III, 249-261) qui amène le narrateur au bord de la vraie vie spirituelle, celle de la création.

Au lieu de suivre le développement romanesque du thème, nous tâcherons de rassembler les impressions de Swann et du narrateur afin de démêler la signification de la musique dans l'oeuvre. On perçoit la musique de deux façons: comme une création artistique indépendante des contingences et comme une force inspiratrice pour l'auditeur. L'analyse la plus complète de la musique en tant que création artistique vient de la méditation du narrateur sur le Septuor.

On constate d'abord que la musique de chaque compositeur est un monde, un univers qui ressemble à un paradis et dont les phrases, les motifs sont des divinités.²⁵ Ce monde, c'est la "patrie perdue" de l'artiste:

Chaque artiste semble ainsi comme le citoyen d'une patrie inconnue, oubliée de lui-même, différente de celle d'où viendra, appareillant pour la terre, un autre grand artiste.

.....
 Cette patrie perdue, les musiciens ne se la rappellent pas, mais chacun d'eux reste toujours inconsciemment accordé en un certain unisson avec elle; il délire de joie quand il

chante selon sa patrie, la trahit parfois par amour de la gloire, mais alors en cherchant la gloire il la fuit, et ce n'est qu'en la dédaignant qu'il la trouve (III, 257)

L'existence de cette patrie se reconnaît à l'accent unique du compositeur, à son "chant éternel et aussitôt reconnu", d'où provient une certaine impression de monotonie.

. . . Vinteuil, cherchant puissamment à être nouveau, s'interrogeait lui-même, de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence à ces profondeurs où, quelque question qu'on lui pose, c'est du même accent, le sien propre, qu'elle répond. (III, 256)

Cet accent unique, ce rapprochement de la patrie perdue viennent donc de la descente en soi; Proust peut ainsi parler de "ce chant singulier dont la monotonie . . . prouve chez le musicien la fixité des éléments composants de son âme" (III, 257). Aussi les découvertes du musicien sont-elles en quelque sorte nécessaires:

Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. "O audace . . . géniale . . . se disait-il . . . l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais!" (I, 351)

Le musicien, tout en exprimant sa "propre essence" révèle des réalités supra-terrestres et éternellement vraies; Swann perçoit ces "réalités invisibles" dans la petite phrase de la Sonate (I, 211).

Le musicien construit donc logiquement son monde, reconnaissable à son accent unique, en partant des éléments fixes de son âme, et exprimant des vérités éternelles, mais cela est vrai de tout artiste. Ce que la musique a d'unique, c'est le pouvoir de communiquer directement la sensation, l'émotion du compositeur. Ce pouvoir de communication impossible dans le monde, l'amour ou l'amitié (III, 257-258), devient possible dans la musique, et sans l'intermédiaire des mots. Les "éternelles investigations" de Vinteuil, son "habituelle

spéculation" est "aussi débarrassée des formes analytiques du raisonnement que si elle s'était exercée dans le monde des anges, de sorte que nous pouvons en mesurer la profondeur, mais pas plus la traduire en langage humain que ne le peuvent les esprits désincarnés" (III, 256).

Ainsi le narrateur trouve que la musique de Vinteuil est:

. . . quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous de la vie; ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne le recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations (III, 374)

Recréation des sensations par une expression toute immatérielle, cette musique trouve un auditeur presque aussi immatériel qu'elle-même:

Bientôt les deux motifs luttèrent ensemble dans un corps à corps où parfois l'un disparaissait entièrement, où ensuite on n'apercevait plus qu'un morceau de l'autre. Corps à corps d'énergies seulement, à vrai dire; car si ces êtres s'affrontaient, c'était débarrassé de leur corps physique, de leur apparence, de leur nom, et trouvant chez moi un spectateur intérieur--insoucieux lui aussi des noms et du particulier--pour s'intéresser à leur combat immatériel et dynamique et en suivre avec passion les péripéties sonores. (III, 260)

Le narrateur peut donc se demander "si la Musique n'était pas l'exemple unique de ce qu'aurait pu être--s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées--la communication des âmes" (III, 258).

En réveillant ainsi, sans analyse, sans raisonnement, "l'âme" de l'auditeur, la musique le force à rentrer en lui-même, à se découvrir. Pour Swann l'amour de la musique lui révèle à lui-même "bien des richesses de son âme" (I, 349); il découvre que la musique nous rend le service "de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et

pour du néant" (I, 350). C'est la musique aussi qui aide le narrateur à descendre en lui-même, "à y découvrir du nouveau" (III, 159). L'appel à une joie supra-terrestre, autrefois pressenti par le narrateur dans les "moments privilégiés", se cristallise dans une phrase du Septuor pour devenir une "révélation, la plus étrange que j'eusse encore reçue, d'un type inconnu de joie" (III, 261) et le met en face de la vraie vie créatrice.²⁶

En tant que thème, la musique se révèle le plus intime de tous les arts; immatérielle et insaisissable, elle communique des réalités supérieures à l'âme de l'auditeur qu'elle force à "rentrer en lui-même, à fermer les yeux, à écouter les lois parlantes de son être²⁷

Mais la musique dans A la recherche dépasse de beaucoup les limites du thème propre. Florence Hier relève avec justesse le "fond sonore" du roman:

La musique est l'accompagnement de la chronique. A Combray les événements se passent au son des cloches; à Balbec nous entendons sans cesse le rythme de la mer, et parfois la musique que l'on joue au restaurant; à Paris les chansons et les cris des marchands ambulants déroulent un fond sonore, avec la musique dans les salons des gens du monde, et pour les moments de solitude, le héros s'assied pour jouer et réfléchir. Et tout le temps, il y a là, dans sa mémoire, un fond de souvenirs sonores, des chants, des morceaux entendus dans le passé qui viennent traduire toutes les nuances des états d'esprit et de corps.²⁸

Tout bruit, en commençant par la voix humaine, se traduit en musique dans l'oeuvre de Marcel Proust. De Cottard dont les "Ah! --ah! --ah!" traversent, "le long d'une gamme descendante, tout le registre de sa voix" (I, 289), et de Mme de Cambremer dont les adjectifs vont en diminuendo (II, 1087) jusqu'à M. de Charlus dont le parler est toujours musical, les personnages d'A la recherche chantent plus qu'ils ne disent leurs phrases. Parmi les exemples les plus frappants il y a les voix de jeunes filles:

Dans un bois l'amateur d'oiseaux distingue aussitôt ces gazouillis particuliers à chaque oiseau, que le vulgaire confond. L'amateur de jeunes filles sait que les voix humaines sont encore bien plus variées. Chacun possède plus de notes que le plus riche instrument. Et les combinaisons selon lesquelles elle les groupe sont aussi inépuisables que l'infinie variété des personnalités. (I, 908)

Non seulement la voix humaine mais tout bruit a son équivalent musical. La "cadence régulière d'un appel plaintif" des pigeons est "une sorte de chant de coq en mineur" qui ressemble au Septuor de Vinteuil (III, 400-401); le moment matinal à Balbec où le narrateur et sa grand'mère se servent du mur comme de moyen de communication, c'est ce:

. . . doux instant matinal qui s'ouvrait comme une symphonie par le dialogue rythmé de mes trois coups auquel la cloison, pénétrée de tendresse et de joie, devenue harmonieuse, immatérielle, chantant comme les anges, répondait par trois autres coups, ardemment attendus, deux fois répétés, et où elle savait transporter l'âme de ma grand'mère tout entière et la promesse de sa venue, avec une allégresse d'annonciation et une fidélité musicale. (I, 670)

Bien des bruits rappellent Wagner; le bruit du téléphone est "mécanique et sublime, comme dans Tristan l'écharpe agitée ou le chalumeau du pâtre" (II, 731), et une porte qui se ferme d'elle-même exécute "les hachures de phrases voluptueuses et gémissantes qui se superposent au chœur des Pèlerins, vers la fin de l'ouverture de Tannhäuser" (II, 391). Pendant la guerre, les soirs de gothas, la sirène retentit "comme un appel déchirant de Walküre--seule musique allemande qu'on eût entendue depuis la guerre" (III, 777).

Le plus souvent le rapprochement des bruits avec la musique n'est que suggéré mais dans La Prisonnière, les bruits de la rue deviennent une véritable symphonie, une "ouverture pour un jour de fête" qui revient avec insistance.

Dehors, des thèmes populaires finement écrits pour des instruments variés, depuis la corne du raccommodeur de porcelaine, ou la trompette du rempailleur de chaises, jusqu'à la flûte du chevrier, qui paraissait dans un beau jour être un pâtre de Sicile, orchestraient légèrement l'air matinal en une "ouverture d'un jour de fête".

(III, 116)

Et il me semblait que si jamais je devais quitter ce quartier aristocratique . . . les rues et les boulevards du centre . . . me sembleraient bien mornes, bien inhabitables, dépouillés, décantés de toutes ces litanies des petits métiers et des ambulantes mangeailles, privés de l'orchestre qui venait de me charmer dès le matin.

.
Le ronflement d'un violon était dû parfois au passage d'une automobile, parfois à ce que je n'avais pas mis assez d'eau dans ma bouillotte électrique. Au milieu de la symphonie détonnait un "air" démodé (III, 137)

La musique de tout son se montre dans le passage sur les boules avec lesquelles le malade peut se boucher "hermétiquement" les oreilles:

Pour revenir au son, qu'on épaississe encore les boules qui ferment le conduit auditif, elles obligent au pianissimo la jeune fille qui jouait au-dessus de notre tête un air turbulent; qu'on enduise l'une de ces boules d'une matière grasse, aussitôt son despotisme est obéi par toute la maison, ses lois mêmes s'étendent au dehors. Le pianissimo ne suffit plus, la boule fait instantanément fermer le clavier. . . .

.
Qu'on retire, au contraire, pour un instant au malade les cotons superposés à son tympan, et soudain la lumière, le plein soleil du son se montre de nouveau, aveuglant, renaît dans l'univers; à toute vitesse rentre le peuple des bruits exilés; on assiste, comme si elles étaient psalmodiées par des anges musiciens, à la résurrection des voix. Les rues vides sont remplies pour un instant par les ailes rapides et successives des tramways chanteurs. Dans la chambre elle-même, le malade vient de créer, non pas, comme Prométhée, le feu, mais le bruit du feu. Et en augmentant, en relâchant les tampons d'ouate, c'est comme si on faisait jouer alternativement l'une et l'autre des deux pédales qu'on a ajoutées à la sonorité du monde extérieur. (II, 76)

Ici le silence s'approche de la musique; ailleurs il arrive que le silence se fait musique (II, 85).

Ce qui est plus surprenant, c'est l'emploi des métaphores musicales pour rendre la notion de la saison ou de la lumière;

cette expression de la lumière en termes musicaux devient presque impressionniste. Le passage d'un temps couvert à un temps ensoleillé est ainsi rendu:

Devant la fenêtre, le balcon était gris. Tout d'un coup, sur sa pierre maussade je ne voyais pas une couleur moins terne, mais je sentais comme un effort vers une couleur moins terne, la pulsation d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière. Un instant après, le balcon était pâle et réfléchissant comme une eau matinale, et mille reflets de la ferronnerie de son treillage étaient venus s'y poser. Un souffle de vent les dispersait, la pierre s'était de nouveau assombrie, mais comme apprivoisés, ils revenaient; elle recommençait imperceptiblement à blanchir et par un de ces crescendos continus comme ceux qui, en musique, à la fin d'une Ouverture, mènent une seule note jusqu'au fortissimo suprême en la faisant passer rapidement par tous les degrés intermédiaires, je la voyais atteindre à cet or inaltérable et fixe des beaux jours
(I, 396)

Le début de La Prisonnière est célèbre pour son "étourdissant réveil en musique" (III, 9); le narrateur, pas encore réveillé, est au diapason du temps qu'il fait dehors:

Certains beaux jours, il faisait si froid, on était en si large communication avec la rue qu'il semblait qu'on eût disjoint les murs de la maison Mais c'était surtout en moi que j'entendais avec ivresse un son nouveau rendu par le violon intérieur. Ses cordes sont serrées ou détendues par de simples différences de la température, de la lumière extérieures. En notre être, l'instrument que l'uniformité de l'habitude a rendu silencieux, le chant naît de ces écarts, de ces variations, source de toute musique: le temps qu'il fait certains jours nous fait aussitôt passer d'une note à une autre. (III, 25)

Le narrateur, allant alors à la fenêtre, vérifie si "sur le balcon et dans la rue, la lumière du soleil était exactement au même diapason que dans mon souvenir" comme "un musicien ouvre un instant son piano" (III, 27).

Et si les bruits et la lumière peuvent être traduits par la musique, tout mouvement peut être traduit par son rythme, peut devenir de la danse, du ballet, de la musique. Les hommes qui entourent Odette dans l'allée des acacias exécutent des mouvements

"mécaniques" qui semblent ceux d'une danse (I, 636); le "rite" du salut de présentation devient du ballet avec les Guermantes et "il est impossible de décrire . . . la richesse de cette chorégraphie des Guermantes à cause de l'étendue même de leur corps de ballet" (II, 446). Le mouvement qui traduit la colère de Saint-Loup est musical:

A ce moment, je vis Saint-Loup lever son bras verticalement au-dessus de sa tête comme s'il avait fait signe à quelqu'un que je ne voyais pas, ou comme un chef d'orchestre, et en effet--sans plus de transition que, sur un simple geste d'archet, dans une symphonie ou un ballet, des rythmes violents succèdent à un gracieux andante--après les paroles courtoises qu'il venait de dire, il abattit sa main, en une gifle retentissante, sur la joue du journaliste. (II, 180)

Ainsi, les mouvements étant rythmés comme les sons et l'atmosphère même musicale, il n'est pas exagéré de parler d'un "fond sonore" qui accompagne toute la chronique.

Comme thème ou comme métaphore, la musique est reliée à tous les autres thèmes du roman; et bien que tous les thèmes soient reliés entre eux, il semble que ce soit la musique surtout qui pénètre dans tous les domaines.²⁹ Quelques exemples suffiront à illustrer ces liens entre la musique et d'autres thèmes. Parmi les thèmes mineurs, celui du sommeil se rattache à la musique par le fait qu'il offre une sorte de victoire sur le temps, mais surtout parce qu'il est un phénomène non-raisonné:

Dans la musique de Vinteuil, il y avait ainsi de ces visions qu'il est impossible d'exprimer et presque défendu de contempler, puisque, quand au moment de s'endormir on reçoit la caresse de leur irréel enchantement, à ce moment même, où la raison nous a déjà abandonnés, les yeux se scellent et, avant d'avoir eu le temps de connaître non seulement l'ineffable mais l'invisible, on s'endort. (III, 374)

Comme la musique, le sommeil peut être un monde; le sommeil d'Albertine ressemble à "un monde merveilleux et magique où par instants s'élève,

du fond de l'élément à peine translucide, l'aveu d'un secret qu'on ne comprendra pas" (III, 114).

Les liens entre la musique et le thème du monde se voient facilement; tout d'abord c'est dans le monde qu'est jouée la musique de Vinteuil. Le salon Verdurin, quand il commence à monter dans la hiérarchie mondaine, passe pour un Temple de la Musique (II, 873), où trône Mme Verdurin, "divinité qui présidait aux solennités musicales, déesse du wagnérisme et de la migraine" (III, 248). Au sommet de la hiérarchie, le baron de Charlus qui est vraiment musicien et dont le goût, comme celui de Proust, penche vers Wagner et les derniers quatuors de Beethoven (I, 751), semble voir sa vie comme une expression musicale où il est lui-même un personnage wagnérien (II, 648-649) et où, quand il va quitter "pour toujours" le narrateur, il trouve qu'il vaut mieux "que nous le fassions comme en musique, sur un accord parfait" (II, 563).

Les liens entre les thèmes de la musique et de l'amour, qu'on verra plus en détail dans le troisième chapitre, sont si forts qu'ils sont presque inséparables. Pour Swann et pour le narrateur, l'amour élargit l'âme, créant la possibilité et le désir de connaître la musique (I, 304; III, 56); la musique à son tour enrichit leur amour en leur permettant de voir la personne aimée "dans le recul de l'imagination et de l'art" (III, 56). La petite phrase éveille en Swann une soif d'un "charme inconnu" sans apporter "rien de précis pour l'assouvir".

De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette. Puis à ce que l'affection d'Odette pouvait avoir d'un peu court et décevant, la petite phrase venait ajouter, amalgamer son essence mystérieuse. (I, 237)

En mêlant ses rêves d'Albertine aux phrases du musicien, le narrateur trouve de même qu'Albertine gagne à être transportée dans le monde de la musique, à échapper à "l'écrasante pression de la matière pour se jouer dans les fluides espaces de la pensée": "Je me trouvais tout d'un coup, et pour un instant, pouvoir éprouver pour la fastidieuse jeune fille des sentiments ardents" (III, 56). Mais surtout, la musique exprime l'amour; en effet, l'évolution amoureuse du narrateur est la même que celle de l'oeuvre de Vinteuil:

. . . sa Sonate, et comme je le sus plus tard, ses autres oeuvres, n'avaient toutes été, par rapport à ce septuor, que de timides essais, délicieux mais bien frêles, auprès du chef-d'oeuvre triomphal et complet qui m'était en ce moment révélé. Et je ne pouvais m'empêcher, par comparaison, de me rappeler que, de même encore, j'avais pensé aux autres mondes qu'avait pu créer Vinteuil comme à des univers clos comme avait été chacun de mes amours; mais, en réalité, je devais bien m'avouer que, comme au sein de ce dernier amour --celui pour Albertine--mes premières velléités de l'aimer . . . de même, si je considérais maintenant non plus mon amour pour Albertine, mais toute ma vie, mes autres amours n'y avaient été que de minces et timides essais qui préparaient, des appels qui réclamaient ce plus vaste amour: l'amour pour Albertine. (III, 252)

Les liens entre la musique et l'homosexualité sont moins évidents mais pas absents. Une métaphore musicale aide à introduire le thème:

Telle, toutes les deux minutes, la même question semblait intensément posée à Jupien dans l'oeillade de M. de Charlus, comme ces phrases interrogatives de Beethoven, répétées indéfiniment, à intervalles égaux, et destinées--avec un luxe exagéré de préparations--à amener un nouveau motif, un changement de ton, une "rentrée". (II, 605)

Le trait qui sert à identifier le plus souvent un "Charlus", c'est la "voix fausse", une voix qui est "pareille à certaines voix de contralto en qui on n'a pas assez cultivé le médium et dont le chant semble le duo alterné d'un jeune homme et d'une femme" (I, 764).

Les deux thèmes se rapprochent surtout avec le Septuor de Vinteuil.

C'est l'amie lesbienne de Mlle Vinteuil qui a sauvé cette oeuvre de l'oubli et c'est l'amour de Charlus pour Morel qui est cause de sa présentation chez Mme Verdurin; comme le dit Piroué: "La réception où l'on joue cette oeuvre pour la première fois ne résulte pas d'un hasard, mais d'un ensemble de causes toutes marquées du même sceau: l'anomalie sexuelle."³⁰

La musique se lie aussi aux autres arts. On trouve du rythme (I, 839, 851) et de l'harmonie dans les tableaux d'Elstir. Le style de Bergotte est "un flot caché d'harmonie" (I, 94), un "flux mélodique" (I, 95), et le narrateur lit en chantant ses romans: "Aussi je lisais, je chantais intérieurement sa prose, plus dolce, plus lento peut-être qu'elle n'était écrite . . ." (I, 97). Bergotte est comparé aussi à Wagner:

Car s'il est difficile de comprendre jamais, même dans les Maîtres Chanteurs, comment un artiste peut inventer la musique en écoutant gazouiller les oiseaux, pourtant Bergotte avait transposé et fixé dans sa prose cette façon de traîner sur des mots qui se répètent en clameurs de joie ou qui s'égouttent en tristes soupirs. Il y a dans ses livres telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités se prolonge, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et redit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton
(I, 554)

C'est aussi par une comparaison avec Wagner que le narrateur définit les grands romanciers du XIX^e siècle (III, 159-162).

Il est déjà évident que la musique est liée au thème de la vocation puisque c'est le Septuor de Vinteuil qui révèle au narrateur une joie supra-terrestre qu'il voudrait réaliser lui-même (III, 261). Le rapprochement entre ces deux thèmes est assuré par l'identification d'une phrase du Septuor avec les "moments privilégiés" du narrateur: la félicité de ces moments est "synthétisée" par les dernières oeuvres de Vinteuil (III, 866). Il est donc normal de trouver la

métaphore musicale intimement liée à ce phénomène de la mémoire involontaire, au surgissement du passé dans le présent:

Mais qu'une sensation d'une année d'autrefois--comme ces instruments de musique enregistreurs qui gardent le son et le style des différents artistes qui en jouèrent-- permette à notre mémoire de nous faire entendre ce nom avec le timbre particulier non changé, nous sentons la distance qui sépare l'un de l'autre les rêves que signifièrent successivement pour nous ses syllabes identiques. (II, 11)

Nous ne profitons guère de notre vie, nous laissons inachevées dans les crépuscules d'été ou les nuits précoces d'hiver les heures où il nous avait semblé qu'eût pu pourtant être enfermé un peu de paix ou de plaisir. Mais ces heures ne sont pas absolument perdues. Quand chantent à leur tour de nouveaux moments de plaisir qui passeraient de même, aussi grêles et linéaires, elles viennent leur apporter le soubassement, la consistance d'une riche orchestration. (II, 396)

Non seulement l'effort de reconnaître, de saisir le phénomène de la mémoire involontaire, mais tout effort de connaissance fait appel à la métaphore musicale. Le narrateur qui cherche à comprendre le "message" des aubépines, trouve qu'"elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret" (I, 138). De même les traits des jeunes filles de la petite bande que le narrateur veut se rappeler, sont "confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après" (I, 790). Dans l'oeuvre de Proust, tout effort de connaissance est un effort de pénétrer la voile des apparences pour percevoir la "mystérieuse présence" qui se cache derrière elles; cette présence, immatérielle comme la musique, ne peut être analysée, n'est pas accessible à l'intelligence et ne peut être sentie que par le spectateur "insoucieux du particulier" (III, 260). C'est cette vérité-là

dont le narrateur se met à la recherche et, puisque la musique offre l'expression la plus immatérielle de ces vérités immatérielles, elles aussi, c'est elle qui peut fournir la meilleure méthode pour cette recherche.

On pourrait s'étendre davantage sur l'importance de la musique dans A la recherche mais les exemples donnés suffiront à établir que la musique a joué un rôle capital dans l'oeuvre, comme dans la vie de Marcel Proust. Il ne serait pas surprenant, par conséquent, que la musique ait influé aussi sur sa composition. Il ne faudrait pas pour autant chercher à établir un parallèle étroit avec une forme musicale spécifique, telles que la sonate, la symphonie, la fugue, etc. D'abord Proust, en tant qu'amateur de musique n'avait pas une forme préférée, mais deux: la musique de chambre et les opéras wagnériens; ensuite, Proust ne créait pas une oeuvre musicale mais un roman. La musique donc aura été avant tout un stimulant; et nous croyons voir aussi l'intention (probable) de se rapprocher le plus possible d'une forme symphonique autant que le permettent les servitudes d'une oeuvre en prose et d'une ampleur extraordinaire.

CHAPITRE II

ELEMENTS "SYMPHONIQUES" DE LA COMPOSITION

Le roman énorme de Marcel Proust ne comporte pour ainsi dire pas d'action: et l'intrigue traditionnelle et les personnages conventionnels ont disparu. Proust lui-même hésita à l'appeler un roman, disant seulement que "c'est encore du roman que cela s'écarte le moins".¹ Pourtant, si le roman proustien n'a pas d'action, il repose sur une grande volonté d'unité; la conscience qu'avait Proust des difficultés que son oeuvre devait présenter aux lecteurs de Balzac et de Zola sera, en partie du moins, la raison de son insistance sur cette unité. Il en fit une défense passionnée dans sa correspondance où il parla souvent de sa "composition rigoureuse":

Ma composition est voilée et d'autant moins rapidement perceptible qu'elle se développe sur une large échelle (CG, III, 69)

Cet ouvrage . . . est si méticuleusement "composé" . . . que le dernier chapitre du dernier volume a été écrit tout de suite après le premier chapitre du premier volume. Tout "l'entre-deux" a été écrit ensuite, mais il y a longtemps. (CG, III, 72)

Et au point de vue de la composition, elle est si complexe qu'elle n'apparaît que très tardivement quand tous les "thèmes" ont commencé à se combiner.²

En effet, c'est seulement avec la publication des derniers volumes que les éléments contribuant à l'unité de l'oeuvre devinrent perceptibles. De nos jours, si le roman continue d'être difficile, la question d'unité ne se pose plus.

Un des premiers éléments d'unité à être dégagé et commenté fut celui du leitmotiv. En 1929, Armand Pierhal démontra que Proust s'était servi des thèmes et des personnages de la même manière que Wagner des motifs. Depuis ce temps, la comparaison avec la technique de leitmotive

est devenue courante. Dans son explication de ce roman destinée aux étudiants, Cattau dira: "On a maintes fois remarqué que la méthode de composition est à base de leit-motiv et se rapproche par là de l'orchestration wagnérienne."³ L'exemple le plus fréquent est celui de la "petite phrase" de Vinteuil qui, une fois qu'elle a été associée à l'amour de Swann et Odette, suffit par elle-même à suggérer, réveiller ou exprimer cet amour. Cattau ajoute que:

. . . la plupart des protagonistes . . . sont accompagnés de quelque signe suggestif, de quelque symbole évocateur. L'art de Proust procède donc, tel celui de Wagner . . . par une série de poussées incantatoires, de rythmes allusifs, s'élevant et s'effaçant tour à tour . . . et formant une mélodie sans fin⁴

Pourtant, le seul emploi de leitmotive est insuffisant pour établir un rapprochement avec une forme musicale.

L'unité fondamentale de l'oeuvre de Proust dépend, on le sait depuis longtemps, de la notion directrice du Temps, vu sous son double aspect de construction et de destruction. Le Temps ne crée que dans la mesure où il manifeste cette double force, grâce à laquelle il entraîne l'évolution des personnages et de la société. (Ce ne sont pas les personnages qui, par leurs actions, créent la durée, comme dans les romans de Balzac, par exemple, mais le Temps et sa durée qui créent les personnages.)

Partant d'une situation en apparence fixe, le Temps arrive à engendrer un renversement complet de cette situation. Il y en a de nombreux exemples, et d'abord dans l'évolution de la carrière mondaine du narrateur. Son ascension mondaine est divisée en étapes marquées par les salons où il est admis: le début de l'ascension avec le salon bourgeois de Mme Swann, l'entrée dans le monde aristocratique avec l'invitation au "jour" de Mme de Villeparisis, la

pénétration dans le clan Guermantes avec l'invitation à dîner chez la duchesse, et l'apogée de cette ascension quand il entre dans le monde le plus fermé lors de la soirée de la princesse de Guermantes (au début de Sodome et Gomorrhe II). Après ce moment il y a un déclin graduel de l'activité mondaine du narrateur.

Il y a ensuite une évolution de la société elle-même: ce monde que le narrateur avait cru impénétrable et immuable subit une transformation complète avec la pénétration du "petit noyau" Verdurin dans ce milieu fermé. Vu d'abord dans "Un Amour de Swann", le salon Verdurin paraît être aux antipodes du climat spirituel et aristocratique des milieux mondains: les prétentions artistiques et spirituelles des "fidèles" et de l'hôtesse semblent, par contraste, lourdes et ridicules. C'est surtout grâce à la musique qu'une lente et presque imperceptible ascension de ce salon rend possible ce coup de théâtre du Temps retrouvé: que Mme Verdurin est devenue princesse de Guermantes.

Egalement il y a la réunion des deux "côtés", de chez Swann et de Guermantes, que le narrateur enfant avait cru absolument distincts et irréconciliables. Ces deux côtés, en portant en eux à l'insu du narrateur et sa famille un élément commun en la personne de Swann, se rapprochent davantage après la mort de Swann quand Odette et sa fille Gilberte sont reçues par les Guermantes, puis se touchent avec le mariage de Gilberte avec Robert de Saint-Loup, neveu des Guermantes; et la réunion de ces deux côtés devient totale avec l'apparition de Mlle de Saint-Loup, la nouvelle Gilberte, qui en est l'incarnation.

Le passage du temps perdu au temps retrouvé s'accomplit de la même manière. L'épisode de la petite madeleine qui a tout déclenché trouve à la fin son explication: le narrateur comprend l'essence des "moments privilégiés" qui ont parsemé le roman et voit surgir à la fois

son passé et l'oeuvre qu'il a à écrire. Le passage de la "stérilité" artistique dont souffrait le narrateur (l'obsession d'une oeuvre à écrire et le souci de la stérilité ont été constamment affirmé par le narrateur au cours du roman) à la création, coïncide aussi avec la réunion des deux côtés dans le personnage de la "nouvelle" Gilberte; là où le mariage de Gilberte et Robert de Saint-Loup et la visite à Tansonville ne provoquaient que de la confusion dans l'esprit du narrateur, la présentation à la nouvelle Gilberte coïncide avec la découverte du Temps et de la forme de l'oeuvre à écrire; la jeune fille personnifie le passé du narrateur, le "temps incolore et insaisissable" qui "s'était, pour que . . . je puisse le voir et le toucher, matérialisée en elle" (III, 1031); elle ressemble à la "Jeunesse" du narrateur (III, 1032).

Tout évolue ainsi, les personnages aussi bien que la société, et cette évolution, produite par le Temps, est depuis longtemps reconnue comme la force cohésive du roman; Vigneron, par exemple, dit:

Le "grand plan d'ensemble" est simple: il est dominé par le thème de l'irrévocable écoulement du temps, rendu sensible à la fois par l'évolution des personnages et par les transformations de la société. Il comporte à la fois l'histoire d'une vocation littéraire . . . et l'histoire de deux mondes distincts et en apparence inconciliables Cette double histoire, c'est le héros lui-même qui la raconte, à la première personne⁵

Mais au lieu de voir dans le Temps le seul mécanisme de l'évolution, il est possible d'y voir aussi un moyen d'imposer un rythme, un va-et-vient rythmique. En créant peu à peu les personnages et les événements, le Temps crée le rythme majeur de l'oeuvre. Il est en même temps le thème majeur: toute l'oeuvre cherche à rendre perceptible "le temps incolore et insaisissable" (III, 1031), "cette grande dimension du Temps suivant laquelle la vie se réalise" (III, 1031). A la recherche

du temps perdu, comme l'église de Combray, est une oeuvre à quatre dimensions, la quatrième étant celle du temps (I, 61). Sous la double forme de thème et de rythme, le Temps est donc constamment présent dans le roman. Même les métaphores dominantes reflètent cette préoccupation: les métaphores des flots et de la mer qui évoquent l'idée du changement perpétuel, de l'écoulement, d'une stabilité qui dépend d'un flux rythmique, donc du temps, et les métaphores des fleurs qui évoquent l'idée de la double force du temps, construction et destruction se succédant sans cesse, le rythme éternel des saisons, du Temps. Ces métaphores, parmi les plus nombreuses du roman, aident à relier toute page de l'oeuvre à la notion centrale du Temps.⁶ Il n'est pas jusqu'aux noms des personnes et des lieux qui ne prouvent la même préoccupation et ne révèlent chez Proust l'extrême souci du détail.⁷

Comme le Temps, le "je" impose un rythme majeur puisque ce sont les expériences du "Monsieur qui dit 'je'" qui font la matière du roman, ses déplacements qui permettent des changements, des rencontres. La narration à la première personne, bien qu'elle puisse être équivoque, offre un autre avantage au point de vue du rythme: elle permet une mobilité que ne permettrait pas une narration "objective". Le "je" proustien a trois aspects principaux: narrateur ou chroniqueur, acteur, et observateur ou penseur.⁸ Le narrateur ou le chroniqueur vise à l'objectivité en racontant ce dont il se souvient, "les lieux, les personnes que j'y avais connues, ce que j'avais vu d'elles, ce qu'on m'en avait raconté" (I, 9), et fait appel à l'intelligence pratique. L'acteur ou le héros, celui qui est engagé dans l'action et ne peut prédire la suite, fait appel à la qualité d'expérimentateur. L'observateur ou le penseur vise à l'intelligence pure, à la lucidité, à cette intuition qui, à l'intérieur de la lucidité, deviendra

l'instrument principal de l'enquête sur la connaissance: c'est donc cet aspect qui donne de la valeur aux deux autres. Ces trois aspects établissent un triple niveau d'exposition, trois "portées" sur lesquelles l'oeuvre se trouve écrite. En face de la famille, par exemple, le "je" est surtout narrateur et observateur, rarement acteur; en face de Swann, il est purement narrateur; pour sa mère, Gilberte, Albertine, la duchesse de Guermantes, on a la triple clé, ensemble ou alternativement. La triple portée de ce "je" complexe, qui nous fait passer d'un plan à un autre, permet donc des chevauchements, des alternances des thèmes, et produit ainsi le rythme des thèmes dans le temps chronologique.

En outre, ces enchaînements du Temps et du "je" entraînent une série de rythmes secondaires qui divisent l'oeuvre de l'extérieur: le rythme des lieux, le rythme des rencontres, et le rythme des réunions mondaines. Ces trois rythmes se prêtent à une représentation schématique.

Le rythme des lieux

Combray -- les deux côtés: Swann --> Balbec
Guermantes --> Paris

(Combray) -- Paris -- Balbec -- Paris -- Doncières
-- Paris -- Balbec -- Paris -- Venise

Combray -- les deux côtés réunis à Tansonville (mais sans unité)

Paris -- unité des deux côtés

Le rythme des rencontres

par Swann - Gilberte - Bergotte
 - Odette
 - les Verdurin

à Balbec - Mme de Villeparisis - Saint-Loup - Charlus
 (les Guermantes
 le monde aristocratique)
 - Elstir
 - Albertine

(à Combray: Tansonville) - Gilberte de Saint-Loup

(à Paris) - la nouvelle Gilberte (les deux côtés unis)

Le rythme des réunions mondaines

Paris - deux dîners Verdurin
 - soirée chez Mme de Saint-Euverte
 - chez le narrateur: M. de Norpois
 - déjeuner chez Swann (Bergotte)

Balbec - cf. rencontres (préludes aux réunions suivantes)

Paris - Mme de Villeparisis
 - la duchesse de Guermantes
 - la princesse de Guermantes

Balbec - suite de réceptions à la Raspelière: les Verdurin; Charlus

Paris - les Verdurin; Charlus
 - la princesse de Guermantes (Mme Verdurin)

Ces trois rythmes créent une série de "mouvements" complexes qui développent les thèmes en les alternant, sous le signe de la stérilité, et sont situés entre deux parties distinctes que, pour des raisons internes, nous appelons "Ouverture" et "Finale".

L'Ouverture, le chapitre de "Combray" (I, 3-187), et le Finale, le dernier chapitre du Temps retrouvé (III, 854-1048), se répondent et se complètent. Nous avons déjà remarqué que Proust affirma les

avoir écrits l'un après l'autre, écrivant tout "l'entre-deux" plus tard. L'Ouverture ne peut être parfaitement comprise sans la lecture du Finale, comme le Finale n'aurait pas de sens sans l'Ouverture. Les parallélismes entre les deux parties sont remarquables, comme on le verra dans la suite de cette étude. Pour le moment il faut signaler que le premier et le dernier mots de cette longue enquête sur le temps humain qu'est A la recherche sont respectivement "longtemps" et "le Temps", la notion du temps exprimé dans ces mots englobant ainsi l'oeuvre. Les longueurs respectives de ces deux parties sont également révélatrices: l'Ouverture qui comprend 184 pages, est équilibrée par les 196 pages du Finale. Encore le Finale n'a-t-il pas été révisé (Proust mourut avant d'avoir pu revoir les derniers volumes de son oeuvre) et contient des répétitions qui auraient sans doute été éliminées; l'Ouverture par contre n'est pas complète en ce qu'elle ne contient de trace ni de la "petite bande" ni d'Albertine. Sous cette réserve, l'Ouverture pose tous les thèmes qui seront développés dans le roman et résolus dans le Finale, comme elle pose les grandes questions de l'oeuvre qui recevront leurs réponses définitives dans le Finale.

La composition de l'Ouverture est d'une densité extraordinaire: il n'y a pas un mot superflu, pas un mot qui ne soit évocateur. Le "grand plan" de l'Ouverture la divise en deux parties majeures, deux groupes de souvenirs (I, 9-43 & 48-186) provoqués par deux phénomènes différents de la mémoire. Ces deux parties se ressemblent en ce qu'elles racontent également la vie du narrateur enfant à Combray mais diffèrent l'une de l'autre de bien des façons. La première partie, provenant de la mémoire volontaire, excitée d'abord par le phénomène de la mémoire organique (mémoire qui reste partielle),

présente le "drame du soir": là ne sont évoqués que le décor et les personnages nécessaires à ce drame du petit garçon qui souffre d'être séparé de sa mère. La deuxième partie, bien plus longue, est provoquée par le phénomène de la mémoire involontaire (l'épisode de la "petite madeleine") et raconte les journées du même enfant, évoquant maintenant la ville et les habitants de Combray au complet. Une différence de ton correspond à la différence de souvenirs: le ton de la première partie est sombre, nostalgique; celui de la deuxième, joyeux, jouissant de la plénitude des sensations de la vie champêtre. Autour des deux motifs centraux, le drame du coucher et le drame de la claustration, sont introduit tous les thèmes et presque tous les personnages principaux de l'oeuvre.

S'il est important de marquer les divisions, il ne l'est pas moins de noter l'unité de "Combray". Cette unité serait assez faible si elle ne dépendait que du fait que les deux groupes de souvenirs rappellent le même enfant à la même époque, mais elle se trouve assurée par l'introduction (I, 3-9), la transition (I, 43-48) et la conclusion (I, 186-187), où le lecteur est directement en présence du narrateur qui se rappelle son passé d'un point indéfini dans le temps, une sorte de présent imparfait, et où le thème central du temps est plus directement traité qu'ailleurs dans l'Ouverture. De là vient l'importance du mot "longtemps" qui a là un rôle bien précis. Nous avons déjà remarqué sa position "en tête" de toute l'oeuvre: le premier mot est "longtemps" comme le dernier est "le Temps". Dans l'Ouverture pourtant ce mot est encore plus significatif: il sert d'entrée à trois des quatre subdivisions de l'ouverture et à la conclusion. Ainsi le début de l'oeuvre entière est: "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" (I, 3). Le début de la première partie de l'Ouverture devient: "A Combray,

tous les jours dès la fin de l'après-midi, longtemps avant le moment de me mettre au lit" (I, 9). La transition commence avec: "C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais" (I, 43). Et la conclusion ramènera le même mot dans cette phrase: "Certes, quand approchait le matin, il y avait bien longtemps qu'était dissipée la brève incertitude" (I, 186). L'emploi de ce même mot à tant d'endroits précis ne permet pas de croire à une coïncidence; on peut donc en tirer certaines conclusions. L'absence de "longtemps" au début de la deuxième partie de l'Ouverture aide à marquer la distinction entre les deux groupes de souvenirs comme sa présence dans les quatre endroits indiqués sert à renforcer l'unité de l'ensemble. Le mot souligne aussi, par son sens, la nature de l'enquête (sur le temps) et le manque de réponses à ce moment-là: "longtemps" se précisera, deviendra "le Temps" dans le Finale.

Après ces remarques sur la structure de l'Ouverture, nous pouvons considérer le contenu. Tous les thèmes se trouvent dans l'Ouverture, les uns majeurs posés dès la première partie puis amplifiés ou complétés dans la deuxième, les autres indiqués dans la première et posés dans la deuxième, les thèmes mineurs indiqués ou restant sous forme de "notes d'appel". Cette étude de la présentation des thèmes suit la division en parties.

Les six premières pages d'A la recherche du temps perdu servent d'introduction au premier groupe de souvenirs de "Combray", vers lequel elles font glisser le lecteur, mais aussi à toute l'oeuvre et méritent donc une explication tant soit peu détaillée. Abraham a comparé ces pages à "cette ligne lente, ponctuée de silences, qui précède les plus alertes symphonies"⁹ et la comparaison n'est pas

gratuite. En apparence vague et sans but, cette introduction est d'une importance considérable. Grâce à l'artifice de présenter les pensées flottantes d'un homme à demi-réveillé, à ce moment entre le sommeil et la veille où l'esprit tend à tout confondre, l'auteur désoriente exprès l'esprit du lecteur afin de détruire ses habitudes mentales et de tout mettre en question; il arrive ainsi à établir la tonalité générale de l'oeuvre entière. De plus, ces quelques pages évoquent tous les lieux où se déroulera le récit (I, 9), elles contiennent en puissance la réunion des deux côtés, c'est-à-dire la fin de l'oeuvre, puisque le narrateur se rappelle son séjour chez Mme de Saint-Loup à Tansonville (I, 6), et elles présentent, avec une discrétion extrême, grand nombre de thèmes et de questions de l'oeuvre. Le thème majeur des arts (le livre, l'église, la musique, I, 3) et quantité de thèmes mineurs tels le voyage, la maladie, les domestiques, les chambres, y apparaissent déjà sous forme de notes d'appel. D'autres thèmes sont déjà indiqués: le côté subjectif de l'amour est suggéré par le rêve du narrateur d'une femme qui "naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse" qu'il croit une source de délices et qu'il oublie aussitôt (I, 4-5). Indiquées aussi sont la question de la nature des connaissances ("Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison Puis elle commençait à me devenir inintelligible" I, 3), la question de la personnalité (" . . . je ne savais même pas au premier instant qui j'étais . . . mais alors le souvenir . . . venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant . . . [et d'autres images] . . . recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi." I, 5-6), et la question de la connaissance des choses ("Peut-être l'immobilité des choses

autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles." I, 6). Le seul thème à être posé est celui du temps.

Les mots qui reparaissent le plus fréquemment ont trait au temps ou à la mémoire; au cours de ces six pages introductives, il y a presque soixante mots indiquant le temps ou une division du temps (des instants jusqu'aux siècles); l'idée du passé perdu, de l'enfance, d'"un âge à jamais révolu de ma vie primitive" (I, 4) revient aussi fréquemment. Enfin le thème du bouleversement possible du temps commence à prendre une certaine ampleur:

Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin, après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace (I, 5)

Quand le temps a été ainsi disloqué, la mémoire organique peut entrer en jeu.

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, --mon corps-- se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. . . . mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait

jamais dû oublier, me rappelaient . . . ma chambre à coucher de Combray . . . en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement
(I, 6)

Le thème du temps est donc le premier à être posé et il nous fait passer au premier groupe de souvenirs, à ce rassemblement des thèmes de la première partie de l'Ouverture. Il faut souligner qu'en général ces thèmes ne sont pas présentés en blocs; les remarques ayant trait à un thème quelconque peuvent être disséminées à travers plusieurs pages ou même toute la partie. Les thèmes se développent donc progressivement en s'enchaînant les uns aux autres. Ainsi la famille du narrateur se fait connaître peu à peu dans la première partie de l'Ouverture. La mère, la grand-mère et la grand-tante apparaissent d'abord sous forme de notes d'appel au moment de la description de la lanterne magique (I, 9): elles sont mentionnées mais sans rien de plus. Ensuite, deux pages consacrées à une esquisse de la famille (I, 11-12) présentent certains traits de caractère de ces trois personnes (la passion de la grand-mère pour la nature et le naturel, le respect de la mère pour son mari) et introduisent le père (et sa passion pour la météorologie) et le grand-père. Seul le caractère de la grand-mère se trouve développé: sa tendresse ressort du contraste avec la cruauté taquine de la grand-tante. Le narrateur décrit ainsi sa grand-mère:

. . . elle était si humble de coeur et si douce que sa tendresse pour les autres et le peu de cas qu'elle faisait de sa propre personne et de ses souffrances, se conciliaient dans son regard en un sourire où . . . il n'y avait d'ironie que pour elle-même, et pour nous tous comme un baiser de ses yeux qui ne pouvaient voir ceux qu'elle chérissait sans les caresser passionnément du regard. (I, 12)

C'est seulement incidemment à d'autres thèmes qu'on apprend ensuite la vulgarité de la grand-tante (I, 16-17), et l'admiration de la

grand-mère pour Mme de Sévigné (I, 20). Le thème est ensuite repris (I, 21-23). Le caractère du grand-père se trouve développé (passion pour l'histoire; désir d'entrer "par la pensée dans la vie privée d'hommes comme Molé" (I, 21) et on fait la connaissance des deux soeurs de la grand-mère, "des personnes d'aspiration élevées" (I, 21) et dont "l'horreur de la vulgarité poussaient si loin l'art de dissimuler . . . une allusion personnelle, qu'elle passait souvent inaperçue de celui même à qui elle s'adressait" (I, 22-23). Plus loin, la supériorité morale de la mère et de la grand-mère, qui "ne se résignait jamais à rien acheter dont on ne pût tirer un profit intellectuel" (I, 40), est soulignée; et en même temps il y a une note d'appel au sujet de la mort de la grand-mère: "C'était un jour brûlant et elle était rentrée si souffrante que le médecin avait averti ma mère de ne pas la laisser se fatiguer ainsi" (I, 39).

Certains thèmes sont posés d'une façon un peu plus directe que celui de la famille, mais la méthode reste foncièrement la même. Nous rassemblerons dorénavant les aspects dispersés des thèmes pour les présenter avec plus de précision. Les thèmes principaux qui sont posés dès la première partie sont, outre ceux du temps et de la famille, l'amour et la connaissance des êtres.

Le thème de l'amour est posé dans le "drame du coucher", motif central de cette partie. On ne peut douter que ce drame est un drame d'amour puisque Proust affirme que l'angoisse de l'enfant qui ne veut pas quitter sa mère est la même que celle de Swann:

L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie, et personne aussi bien que lui peut-être

n'aurait pu me comprendre; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour auquel elle est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée (I, 30)

La plupart des éléments essentiels au thème de l'amour sont présents dès cette première partie: l'importance du baiser (I, 13, 27), l'angoisse mentionnée ci-dessus, le caractère de besoin absolu du désir:

Mais mon esprit tendu par ma préoccupation, rendu convexe comme le regard que je dardais sur ma mère, ne se laissait pénétrer par aucune impression étrangère. (I, 24)

Ce que je voulais maintenant c'était maman, c'était lui dire bonsoir, j'étais allé trop loin dans la voie qui menait à la réalisation de ce désir pour pouvoir rebrousser chemin. (I, 34)

Ce besoin absolu entraîne la tyrannie (I, 32 & 35-36) et la ruse (I, 28-32). Mais avec la réalisation du désir, avec la "possession" de l'être aimé, le désir disparaît:

J'aurais dû être heureux: je ne l'étais pas. Il me semblait que ma mère venait de me faire une première concession qui devait lui être douloureuse, que c'était une première abdication de sa part Il me semblait que si je venais de remporter une victoire, c'était contre elle Si j'avais osé maintenant, j'aurais dit à maman: "Non je ne veux pas, ne couche pas ici." (I, 38)

L'intermittence du désir est également indiqué: "Demain mes angoisses reprendraient et maman ne resterait pas là. Mais quand mes angoisses étaient calmées, je ne les comprenais plus" (I, 43).

Le thème de la connaissance des êtres, qui prendra un développement si vaste dans le roman, se concentre pendant la première partie de l'Ouverture autour de la personne de Swann et, avec plus de discrétion, de sa femme qu'on ne voit jamais mais dont on apprend déjà la réputation de cocotte (I, 20) "qui vit au su de tout Combray avec un certain monsieur de Charlus" (I, 34). La question se pose plus clairement avec Swann lui-même. Le narrateur constate la présence

de deux Swann différents: celui que connaît la famille à Combray et celui que connaissent les membres du Jockey-Club à Paris. Pour la famille du narrateur, Swann est "classé" par sa naissance et ses revenus; fils d'agent de change, il est "parfaitement 'qualifié' pour être reçu par toute la 'belle bourgeoisie'" (I, 17). La famille du narrateur ne se doute donc nullement qu'en recevant Swann, elle reçoit "un des membres les plus élégants du Jockey-Club, ami préféré du comte de Paris et du prince de Galles, un des hommes les plus choyés de la haute société du faubourg Saint-Germain" (I, 15-16), et le fait qu'il est un grand ami du prince des Laumes (qui sera le duc de Guermantes), fait que la grand-mère apprend de Mme de Villeparisis (I, 20), ne change rien à leurs croyances. Le narrateur explique ainsi cet "aveuglement":

L'ignorance où nous étions de cette brillante vie mondaine que menait Swann tenait évidemment en partie à la réserve et à la discrétion de son caractère, mais aussi à ce que les bourgeois d'alors se faisaient de la société une idée un peu hindoue, et la considéraient comme composée de castes fermées où chacun, dès sa naissance, se trouvait placé dans le rang qu'occupaient ses parents, et d'où rien, à moins des hasards d'une carrière exceptionnelle ou d'un mariage inespéré, ne pouvait vous tirer pour vous faire pénétrer dans une caste supérieure. (I, 16)

Le thème se précise davantage:

Mais même au point de vue des plus insignifiantes choses de la vie, nous ne sommes pas un tout matériellement constitué, identique pour tout le monde et dont chacun n'a qu'à aller prendre connaissance comme d'un cahier des charges ou d'un testament; notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres. Même l'acte si simple que nous appelons "voir une personne que nous connaissons" est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions ont certainement la plus grande part. (I, 19)

Si "notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres", comment peut-on jamais connaître une personne?--la question ne sera résolue que dans le Finale.

D'autres thèmes majeurs sont indiqués dans la première partie pour être posés dans la deuxième. Le thème des arts est représenté par le théâtre et la peinture (notes d'appel) et par la littérature qui prend déjà une forme spéciale. Le théâtre est introduit à travers la tante Flora qui a fait la connaissance d'un vieux savant "qui connaît beaucoup Maubant et à qui Maubant a expliqué dans le plus grand détail comment il s'y prend pour composer un rôle" (I, 25); la peinture l'est à travers Swann, grand collectionneur et amateur d'art dont un tableau a fait partie d'une Exposition de Corot (I, 22) et auprès de qui la grand-mère se renseigne pour trouver des cadeaux à "plusieurs épaisseurs d'art", telles "des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner" (I, 40). La littérature prend, avec François le Champi, premier roman qu'on ait permis au narrateur, la forme particulière de "roman unique":

Je n'avais jamais lu encore de vrais romans. J'avais entendu dire que George Sand était le type du romancier. Cela me disposait déjà à imaginer dans François le Champi quelque chose d'indéfinissable et de délicieux. Les procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement, certaines façons de dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie, et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour communs à beaucoup de romans, me paraissaient simplement--à moi qui considérait un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi--une émanation troublante de l'essence particulière à François le Champi.
(I, 41)

Le thème du monde est indiqué aussi: d'abord, à travers Geneviève de Brabant, dont l'histoire, projetée à la lanterne magique (I, 9-10), doit divertir le narrateur enfant, et qui (on l'apprendra plus tard) est l'aïeule du duc et de la duchesse de Guermantes (I, 104); à travers l'ancienne amie de la grand-mère, Mme de Villeparisis, qui fait partie elle-même du clan Guermantes

et dont le neveu des Laumes dont elle parle à la grand-mère (I, 20) sera le duc de Guermantes; à travers ce "monsieur de Charlus" qui, avec Mme Swann, est "la fable de la ville" (I, 34) et qui, Guermantes aussi, occupe une des situations les plus élevées de Paris. Le thème du monde est indiqué surtout à travers Swann dont la vie mondaine reste insoupçonnée à Combray (quoique expliquée pour le lecteur, I, 15-16, 18) et dont la façon de parler révèle déjà les habitudes particulières à la coterie des Guermantes: la manière de "détacher" un mot intellectuel ou érudit, comme s'il le mettait entre guillemets, pour ne pas avoir "l'air pédant" (I, 26), et de s'excuser d'avoir abordé des sujets "sérieux" ("Nous avons une bien belle conversation, dit-il ironiquement, je ne sais pas pourquoi nous abordons ces 'sommets'" I, 26). Chose encore importante, l'ascension mondaine de Swann préfigure celle du narrateur.

Le thème du nom et de sa puissance évocatrice apparaît avec les noms de Brabant et de Champi:

Le château et la lande étaient jaunes, et je n'avais pas attendu de les voir pour connaître leur couleur, car, avant les verres du châssis, la sonorité mordorée du nom de Brabant me l'avait montré avec évidence. (I, 9)

. . . un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans le nom inconnu et si doux de "Champi" qui mettait sur l'enfant qui le portait . . . sa couleur vive, empourprée et charmante. (I, 42)

L'histoire du père Swann qui trouvait que "la vie a du bon tout de même" après la mort de sa femme, indique le thème de la mort et de l'oubli intermittent qui la suit:

Brusquement le souvenir de sa femme morte lui revint, et trouvant sans doute trop compliqué de chercher comment il avait pu à un pareil moment se laisser aller à un mouvement de joie, il se contenta, par un geste qui lui était familier . . . de passer la main sur son front, d'essuyer ses yeux et les verres de son lorgnon. Il ne put pourtant pas se

consoler de la mort de sa femme, mais pendant les deux années qu'il lui survécut, il disait à mon grand-père: "C'est drôle, je pense très souvent à ma pauvre femme, mais je ne peux y penser beaucoup à la fois." (I, 15)

Parmi les thèmes mineurs, celui des domestiques est déjà indiqué à travers Françoise qui discerne "immédiatement, à des signes insaisissables pour nous, toute vérité que nous voulions lui cacher" (I, 29) et dont le "code impérieux, abondant, subtil et intransigeant sur des distinctions insaisissables ou oiseuses" suggère en elle "un passé français très ancien, noble et mal compris" (I, 29). D'autres thèmes mineurs apparaissent en notes d'appel: la lanterne magique (I, 9-10), les Mille et une nuits (I, 18), Saint-Simon à travers Swann (I, 25-27) et l'histoire à travers le grand-père (I, 21).

La transition ramène les thèmes du temps, du passé et de la mémoire. C'est par la description des mémoires différentes que le narrateur arrive à passer "d'un plan à l'autre."¹⁰ La mémoire organique, celle qui a suscité le premier groupe de souvenirs, est incomplète, n'évoque qu'une "sorte de pan lumineux" (I, 43), "comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir" (I, 44). Grâce à la mémoire volontaire, le narrateur pourrait affirmer le contraire mais cette mémoire-là ne conserve rien du passé:

A vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. (I, 44)

Le passé est donc perdu: "Tout cela était en réalité mort pour moi" (I, 44).

Pourtant une troisième mémoire, la mémoire involontaire, entre en jeu pour permettre au narrateur de retrouver justement ce passé

qu'il avait craint mort à jamais: c'est l'épisode de la petite madeleine (I, 44-48) dont on n'a ici que le simple fait (l'explication étant réservée pour le Finale). Le narrateur, "accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain" (I, 45) mange une petite madeleine trempée dans du thé et se sent envahi brusquement d'une sensation de félicité qui lui rend "les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire" (I, 45); et grâce à elle il cesse de se sentir "médiocre, contingent, mortel" (I, 45). Aussitôt le narrateur se met à la recherche de la cause de ce phénomène: c'est la méthode de l'artiste, dont voici les étapes. Il constate d'abord que la "vérité" qu'il cherche n'est pas dans le thé, mais en lui-même et il pose la tasse pour se tourner vers son esprit qui doit, non seulement trouver, mais créer, cette vérité "qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière" (I, 45). Vidant son esprit de tout obstacle, de toute idée étrangère, il le remet en face du phénomène inexplicable (I, 46), et retrouve la même sensation de félicité mais rien de plus. Alors il "le force au contraire à prendre cette distraction . . . à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême" (I, 46). La deuxième fois, il sent "tressaillir en [lui] quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur" (I, 46). Après plusieurs tentatives, il trouve tout d'un coup la cause: c'est le goût de la madeleine que sa tante Léonie lui offrait le dimanche matin à Combray.

Ainsi une gradation de mémoires nous fait passer du temps perdu au passé retrouvé, et, grâce à cette petite madeleine, au deuxième groupe de souvenirs où entrent maintenant tous les thèmes et les personnages (sauf toujours la "petite bande" et Albertine).

Le thème du temps est amplifié dans cette deuxième partie: la ville de Combray elle-même, première chose à être présentée, date du Moyen Age (I, 48) et l'église Saint-Hilaire qui résume la ville, "la représentant, parlant d'elle et pour elle" (I, 48) introduit l'idée de la quatrième dimension. Le grand âge de l'église, son vieux porche, les pierres tombales rendues douces par le temps (I, 59), les vitraux "si anciens qu'on voyait çà et là leur vieillesse argentée étinceler de la poussière des siècles" (I, 60), met une distance entre l'église et d'autres bâtiments:

. . . tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville: un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions--la quatrième étant celle du Temps--, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux; dérochant le rude et farouche XI^e siècle dans l'épaisseur de ses murs . . . élevant dans le ciel, au-dessus de la Place, sa tour qui avait contemplé saint Louis et semblait le voir encore; et s'enfonçant avec sa crypte dans une nuit mérovingienne (I, 61)

La famille du narrateur devient complète avec l'introduction de l'oncle Adolphe qui connaît des actrices et avec qui la famille s'est brouillée (I, 72); mais surtout avec la tante Léonie:

La cousine de mon grand-père--ma grand'tante--chez qui nous habitions, était la mère de cette tante Léonie qui, depuis la mort de son mari, mon oncle Octave, n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit et ne "descendait" plus, toujours couchée dans un état incertain de chagrin, de débilité physique, de maladie, d'idée fixe et de dévotion. (I, 49)

Les habitudes de claustration de la tante Léonie préfigurent celle du narrateur (notamment dans La Prisonnière) et forment aussi le motif central de cette deuxième partie: la vie de la famille tourne autour d'elle et c'est de la fenêtre de sa chambre qu'on observe la vie des habitants de Combray.

Le thème de l'amour se complète par les aspects du désir latent, de l'idéalisation et de la déception devant la réalité. Sous forme de rêverie amoureuse pendant la lecture ("le rêve d'une femme qui m'aurait aimé était toujours présent à ma pensée" I, 86) ou la promenade (I, 156-157), le désir préalable et latent se trouve déjà associée à l'idée de l'oeuvre et à la contemplation de la nature. A deux reprises cette rêverie se précise en se posant d'abord sur Gilberte Swann et ensuite sur la duchesse de Guermantes (deux amours qui seront développés plus tard). Dans les deux cas, la rêverie prend la forme d'une idéalisation de la personne: à Mlle Swann le narrateur prête un "visage arbitraire et charmant" qui fait partie des images qu'il se fait des cathédrales qu'il voudrait visiter avec elle et Bergotte (I, 99-100); il voit une Mme de Guermantes enveloppée "du mystère des temps mérovingiens et baignant, comme dans un coucher du soleil, dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe: 'antes'" (I, 171). Dans l'esprit du narrateur, ni Gilberte ni la duchesse ne peuvent être confondues avec le reste de l'humanité; la déception devant la réalité est par conséquent inévitable. Gilberte, comme d'autres filles, doit obéir à sa mère, et cette soumission à une autre personne "en me la montrant comme forcée d'obéir à quelqu'un, comme n'étant pas supérieure à tout, calma un peu ma souffrance, me rendit quelque espoir et diminua mon amour" (I, 142). De même, la duchesse de Guermantes, vue à l'église, se révèle semblable à d'autres femmes:

Ma déception était grande. Elle provenait de ce que je n'avais jamais pris garde, quand je pensais à Mme de Guermantes, que je me la représentais avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre manière que le reste des personnes vivantes. . . . "C'est cela, ce n'est que cela, Mme de Guermantes!", disait la mine attentive et étonnée avec laquelle je contemplais cette image (I, 175)

Il y a alors, déception devant la réalité, mais immédiatement après commence la reconstruction idéale. Après avoir été déçu par Gilberte, le narrateur dit simplement: "Mais bien vite cet amour s'éleva de nouveau en moi" (I, 142). Dans le cas de Mme de Guermantes, il explique davantage:

Mais cette Mme de Guermantes . . . maintenant que je voyais qu'elle existait effectivement en dehors de moi, en prit plus de puissance encore sur mon imagination qui . . . se mit à réagir et à me dire: "Glorieux dès avant Charlemagne, les Guermantes avaient le droit de vie et de mort sur leurs vassaux; la duchesse de Guermantes descend de Geneviève de Brabant. Elle ne connaît ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici." (I, 175-176)

Ainsi, par l'imagination, le narrateur replace la duchesse "hors du reste de l'humanité dans laquelle la vue pure et simple de son corps me l'avait fait un instant confondre" (I, 176).

Le thème de la connaissance des êtres est plus développé, en plus subtil et sur plusieurs niveaux. Il y a d'abord la tante Léonie et les "inconnus": pour elle, qui regarde la ville et ses habitants de sa fenêtre, l'apparition "stupéfiante" d'un inconnu est un mystère qui doit être résolu; ses "recherches bien conduites" finissent toujours par "réduire le personnage fabuleux aux proportions d'une 'personne qu'on connaissait'" (I, 57). Cette préoccupation de la tante Léonie s'étend jusqu'aux animaux:

On connaissait tellement bien tout le monde, à Combray, bêtes et gens, que si ma tante avait vu par hasard passer un chien "qu'elle ne connaissait point" elle ne cessait d'y penser et de consacrer à ce fait incompréhensible ses talents d'induction et ses heures de liberté. (I, 58)

Ensuite, il y a toute une suite de personnages qui s'enveloppent de mystère, certains tout franchement mystérieux, d'autres entourés d'opinions contradictoires, d'autres encore dont les actions révèlent des contradictions: ces êtres-là ne sont pas si faciles à

"connaître". La "dame en rose" que le narrateur rencontre chez son oncle Adolphe et qu'il croit actrice (I, 75-79) est un exemple d'être mystérieux: elle ne sera identifiée que bien plus tard en tant qu'Odette (II, 266-267). Des opinions contradictoires sur une personne peuvent aussi engendrer le mystère. Mme de Villeparisis est peut-être parente de la duchesse de Guermantes--la grand'mère affirme que oui (I, 104)--mais la famille du narrateur ne le croit pas. Mme Swann, condamnée par les habitants de Combray, est un être supérieur pour le narrateur: "l'impossibilité que mon père trouvait à ce que nous fréquentions Mme et Mlle Swann avait eu . . . pour effet, en me faisant imaginer entre elles et nous de grandes distances, de leur donner à mes yeux du prestige" (I, 99). Bergotte, que le narrateur imaginait comme "un vieillard faible et déçu qui avait perdu des enfants et ne s'était jamais consolé" (I, 97) est en fait une personne que Swann "connaît beaucoup", qui dîne chez lui toutes les semaines, et en perd son aspect mystérieux.

Tout aussi intrigants sont les personnages dont les actions recèlent du mystère. Le narrateur ne sait interpréter ni le regard fixe de Charlus ni le geste "indécent" de Gilberte (I, 141). Swann montre une contradiction sur un autre plan par son attitude en face de certains faits:

Il avait l'air de ne pas oser avoir une opinion
 Mais il ne se rendait donc pas compte que c'était professer l'opinion, postuler que l'exactitude de ces détails avait de l'importance. Je repensais à ce dîner . . . où il avait dit que les bals chez la princesse de Léon n'avaient aucune importance. Mais c'était pourtant à ce genre de plaisirs qu'il employait sa vie. Je trouvais tout cela contradictoire.
 (I, 98)

Une contradiction plus flagrante s'introduit avec le personnage de Legrandin, ce "type de l'homme d'élite" (I, 67) que la famille du

narrateur indique comme exemple à suivre et dont la conduite étrange révèle tout d'un coup "la possibilité d'un Legrandin tout différent de celui que nous connaissions" (I, 125). La découverte de son snobisme (I, 127) donnera la clé de cette conduite incompréhensible. Même Françoise, servante parfaite pendant la première partie et au début de la deuxième (I, 52-54) laisse voir une cruauté, insoupçonnée par la famille, envers la fille de cuisine (I, 122-124). Le seul personnage qui semble avoir un caractère fixe, c'est Vinteuil, le timide compositeur de campagne qui consacre sa vie à sa fille et meurt inconnu sans avoir même terminé ses compositions qui n'auraient eu, d'ailleurs, aucun intérêt sauf pour lui-même; mais ce portrait-là sera tout à fait bouleversé dans la suite du roman. La connaissance des êtres est donc chose difficile: "Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever" (I, 85).

Le thème des arts est amplifié en ce qui concerne le théâtre, la peinture et la littérature, et complété par l'addition de l'architecture (à travers l'église de Combray, I, 48, 59-67, et le désir du narrateur de voir des cathédrales avec Gilberte, I, 100), et de la musique (à travers Vinteuil). Ce qui sera le Septuor de Vinteuil est évoqué avec une discrétion extrême au cours de la description de la "triste fin de vie de M. Vinteuil":

. . . il avait renoncé à jamais à achever de transcrire au net toute son oeuvre des dernières années, pauvres morceaux d'un vieux professeur de piano, d'un ancien organiste de village, dont nous nous imaginions bien qu'ils n'avaient guère de valeur en eux-mêmes, mais que nous ne méprisions pas parce qu'ils en avaient tant pour lui dont ils avaient été la raison de vivre avant qu'il les sacrifiât à sa fille, et qui pour la plupart, pas mêmes notés, conservés seulement dans sa mémoire, quelques-uns inscrits sur des feuillets épars, illisibles, resteraient inconnus (I, 159-160)

Les efforts du narrateur pour classer "par ordre de talent" les acteurs et les actrices nous font connaître la Berma (I, 75) qui est l'actrice préférée de Bergotte (I, 97-99) et qui sera, jusqu'à la fin, l'artiste qui représente le théâtre. La peinture devient, dans cette deuxième partie de l'Ouverture, celle de Giotto (I, 80-82) où la beauté vient du symbole:

Mais plus tard j'ai compris que l'étrangeté saisissante, la beauté spéciale de ces fresques tenait à la grande place que le symbole y occupait, et que le fait qu'il fut représenté, non comme un symbole puisque la pensée symbolisée n'était pas exprimée, mais comme réel, comme effectivement subi ou matériellement manié, donnait à la signification de l'oeuvre quelque chose de plus littéral et de plus précis, à son enseignement quelque chose de plus concret et de plus frappant. (I, 82)

La littérature reçoit plus de développement, car c'est en elle que le narrateur cherche "le secret de la beauté et de la vérité, à demi pressenties, à demi incompréhensibles, dont la connaissance était le but vague mais permanent de ma pensée" (I, 84). L'art littéraire est supérieur à la vie ("l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif", I, 85); et c'est par la littérature que nous pouvons connaître

. . . tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception (I, 85)

L'artiste qui représente la littérature au cours du roman, Bergotte, est présenté ici comme l'écrivain idéal. Il est déjà l'occasion de quelques remarques sur le style (le "flot caché d'harmonie", l'importance de l'image qui fait "exploser" la beauté des choses, I, 94-95) et sur le temps nécessaire à la compréhension d'un artiste nouveau:

Ils [les admirateurs de Bergotte] ne disaient même pas qu'il avait du talent. Ils ne le disaient pas parce qu'ils ne le savaient pas. Nous sommes très longs à reconnaître dans la physionomie particulière d'un nouvel écrivain le modèle qui porte le nom de "grand talent" dans notre musée d'idées générales. Justement parce que cette physionomie est nouvelle, nous ne la trouvons pas tout à fait ressemblante à ce que nous appelons talent. Nous disons plutôt originalité, charme, délicatesse, force; et puis un jour nous nous rendons compte que c'est justement tout cela le talent. (I, 99)

Le thème du monde commence également à prendre une certaine ampleur: le "sommet" de la société est représenté par le duc et la duchesse de Guermantes, châtelains de Guermantes, comtes de Combray (I, 172) dont la famille remonte au Moyen Age (I, 61, 103, 171).

L'apparition de la duchesse à Combray fait voir le "style" Guermantes vis-à-vis des inférieurs:

. . . Mme de Guermantes se trouvait au milieu de tous ces gens de Combray dont elle ne savait même pas les noms, mais dont l'infériorité proclamait trop sa suprématie pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance, et auxquels du reste elle espérait imposer davantage encore à force de bonne grâce et de simplicité.

.
Je revois encore, au-dessus de sa cravate mauve, soyeuse et gonflée, le doux étonnement de ses yeux auxquels elle avait ajouté, sans oser le destiner à personne, mais pour que tous pussent en prendre leur part, un sourire un peu timide de suzeraine qui a l'air de s'excuser auprès de ses vassaux et de les aimer. (I, 177)

Un autre aspect du thème du monde se présente aussi: celui de l'ambition mondaine, particulièrement du snobisme. Le snobisme de ces bourgeois qui voudraient pénétrer dans "le monde" se voit à travers M. Legrandin et, à un moindre degré, sa soeur, Mme de Cambremer. Quand Legrandin répond longuement à la question, pourtant simple, s'il connaît les Guermantes, le narrateur comprend que:

. . . Legrandin n'était pas tout à fait véridique quand il disait n'aimer que les églises, le clair de lune et la jeunesse; il aimait beaucoup les gens des châteaux et se trouvait pris devant eux d'une si grande peur de leur déplaire qu'il n'osait pas leur laisser voir qu'il avait pour amis des bourgeois . . . ; il était snob. (I, 128)

La puissance évocatrice du nom est développée à travers les noms de Gilberte (I, 142-143) et de Guermantes (I, 171). Comme est indiquée aussi l'idée que la personnalité d'un lieu peut dépendre de son nom:

. . . on tombait dans la rue des Perchamps, étroite et formant un angle aigu, remplie de graminées au milieu desquelles deux ou trois guêpes passaient la journée à herboriser, aussi bizarre que son nom d'où me semblaient dériver ses particularités curieuses et sa personnalité revêche (I, 165)

A ce thème du nom vient s'ajouter, à travers le curé de Combray, le goût pour les étymologies (I, 103-106):

Le curé (excellent homme avec qui je regrette de ne pas avoir causé davantage, car s'il n'entendait rien aux arts, il connaissait beaucoup d'étymologies), habitué à donner aux visiteurs de marque les renseignements sur l'église (il avait même l'intention d'écrire un livre sur la paroisse de Combray) (I, 103)

Ce livre sera d'ailleurs discuté dans les discussions de Brichot et du narrateur sur les étymologies.

Le thème de la mort se développe à travers les deux personnages de la tante Léonie et de Vinteuil, la claustrée et l'artiste. La mort est une préoccupation constante de cette tante et c'est par elle qu'on voit pour la première fois ce phénomène fréquent chez Proust de la personne qui s'est résignée à la mort, chez qui la mort "s'est installée":

Ce qui avait commencé pour elle--plus tôt seulement que cela n'arrive d'habitude--c'est ce grand renoncement de la vieillesse qui se prépare à la mort, s'enveloppe dans sa chrysalide, et qu'on peut observer, à la fin des vies qui se prolongent tard, même entre les anciens amants qui se sont le plus aimés, entre les amis unis par les liens les plus spirituels, et qui à partir d'une certaine année cessent de faire le voyage ou la sortie nécessaire pour se voir, cessent de s'écrire et savent qu'ils ne communiqueront plus en ce monde. (I, 143)

Avec la mort de sa tante (I, 153-154), on voit paraître chez le

narrateur cette forme d'insouciance qui caractérisera son attitude devant la mort de sa grand'mère. Par contre, la mort de Vinteuil suggère aussi la possibilité de survie lorsque la mère le plaint en disant: "Il a vécu et il est mort pour sa fille, sans avoir reçu son salaire. Le recevra-t-il après sa mort et sous quelle forme? Il ne pourrait lui venir que d'elle" (I, 160).

D'autres thèmes majeurs sont posés pour la première fois. Tout d'abord le thème des deux côtés avec tous leurs symboles. Ces deux côtés pour les promenades, "si opposés qu'on ne sortait pas . . . de chez nous par la même porte quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre" (I, 134), sont les côtés de Méséglise-la-Vineuse (le côté de chez Swann) et de Guermantes. Qu'il ne faille pas limiter l'interprétation des deux côtés ni à deux types de paysage (expression géographique) ni aux deux "mondes" de l'aristocratie (Guermantes) et de la bourgeoisie (Swann), la preuve (parmi d'autres) s'en trouve dès l'introduction du thème: le narrateur dit qu'il conçoit les deux côtés comme deux "entités", leur donnant "cette cohésion, cette unité, qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit" (I, 134), et ajoute:

Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. (I, 135)

Il ne sera donc pas surprenant de trouver que les deux côtés ont des équivalents sur le plan de l'esprit. Le côté de chez Swann qui est la plus belle vue de la plaine (I, 134) et où l'on peut aller assez facilement (I, 135: ". . . on sortait (pas trop tôt, et même si le ciel était couvert, parce que la promenade n'était pas longue et n'entraînait pas trop) comme pour aller n'importe où")

semble représenter l'intelligence pratique. Le côté de Guermantes est autre chose: "S'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était une autre affaire d'aller du côté de Guermantes, car la promenade était longue et l'on voulait être sûr du temps qu'il ferait" (I, 165). Le grand charme du côté de Guermantes, "type du paysage de rivière" (I, 134), c'est qu'on y a "presque tout le temps à côté de soi le cours de la Vivonne" (I, 166), et autour de la Vivonne, de vastes prés "semés des restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray" (I, 167), un "passé presque descendu, dans la terre" (I, 167). La difficulté d'accès suggère que le côté de Guermantes pourrait représenter l'intelligence pure; la présence de la rivière (image du Temps) et du passé presque descendu dans la terre, confirment ce rapprochement avec l'intelligence pure dont une partie intégrante est la mémoire involontaire. Aussi est-ce du côté de Guermantes que le narrateur accepte sa "stérilité" et renonce à la littérature (I, 173).

Ce n'est donc pas par hasard que deux grandes divisions de l'oeuvre s'appellent Du côté de chez Swann et Le côté de chez Guermantes. Le côté de chez Swann représente le relatif ("du"), l'intelligence pratique qui peut amener des découvertes importantes, des "lois", mais non pas des vérités essentielles, ni la découverte du temps perdu. Le côté de Guermantes représente l'absolu ("le"), l'intelligence pure, la mémoire involontaire, et l'on peut comprendre que la réunion de ces deux côtés sera nécessaire à la découverte de la vocation.

Un autre thème nouveau est celui de la connaissance des choses qui reçoit deux développements principaux: la contemplation des aubépines du côté de chez Swann (I, 138-140) et la contemplation des

des trois clochers de Martinville du côté de Guermantes (I, 178-182).

Pour la contemplation des aubépines qui semblent contenir un message, le narrateur emploie la même méthode que pour la petite madeleine; mais, de ce côté, la méthode aboutit à l'échec:

Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, . . . elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. Je me détournais d'elles un moment, pour les aborder ensuite avec des forces plus fraîches.

.
Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'oeuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran de mes mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire. (I, 138-139)

La contemplation des clochers de Martinville, du côté de Guermantes, est par contre une réussite, puisque le narrateur formule en mots, puis écrit l'impression qu'il a reçue. Là, si l'impression fait éprouver du plaisir, la formulation de l'impression occasionne une "sorte d'ivresse" (I, 180-181), et la transcription (la création de "l'oeuvre") fait naître la joie pure: "je me trouvais si heureux . . . que comme si j'avais été moi-même une poule et je venais de pondre un oeuf, je me mis à chanter à tue-tête" (I, 182). Il est évident que la description écrite de la vue des trois clochers et la joie qui s'ensuit préfigurent la découverte de l'oeuvre à écrire du Finale; qui plus est, cette oeuvre miniature située dans l'Ouverture reflète, comme l'a très bien remarqué Michel Butor, l'oeuvre entière découverte dans le Finale:

Le rapprochement dans une même vue, par un effet de perspective, de deux objets très distants dans l'espace, mais qui semblent ici n'en former qu'un seul malgré le savoir que l'on a de leur séparation géographique, offre évidemment une figure spatiale de ce que sera la libération par rapport aux distances temporelles données bientôt par ce qu'il appelle les "réminiscences".¹¹

Un thème majeur, mais indiqué seulement, est celui de l'homosexualité, et encore n'apparaît-il que sous forme de saphisme à travers Mlle Vinteuil et son amie (I, 147-179, 159-165). Le côté de Sodome ne reçoit que deux notes d'appel: l'appellation de "mauvais sujet" (I, 151) donnée à Théodore et le regard étrange de Charlus (I, 141: "un monsieur . . . que je ne connaissais pas, fixait sur moi des yeux qui lui sortaient de la tête"). Ce thème et celui de la "petite bande" (qui n'apparaît nullement dans l'Ouverture) ont de "petites ouvertures" séparées. Le thème de la petite bande de jeunes filles à Balbec est posé au milieu de "Noms de pays: le pays" (I, 788-800) et repose sur les métaphores des fleurs et des mouettes. Le thème de Sodome, posé dans Sodome et Gomorrhe I (II, 601-632), repose sur la métaphore botanique de la "fécondation de la fleur par le bourdon" (I, 632) sur laquelle cette petite ouverture s'ouvre et se termine (I, 601-603, 632), et sur la métaphore biblique des villes maudites de Sodome et Gomorrhe. Par cette deuxième métaphore, les homosexuels deviennent la "race maudite" et le thème s'associe avec le clan juif et tout le côté oriental de l'oeuvre.

Parmi la quantité de thèmes mineurs qui sont appelés dans la deuxième partie de l'Ouverture, signalons d'abord la reprise de Saint-Simon (I, 188), des Mille et une nuits (I, 57) et des domestiques (I, 52-54, 88-89). Nouveaux sont le voyage (I, 48, 129-133, 144-145), l'art militaire (I, 88-89), la promenade (I, 114-115, et les promenades des deux côtés) et le clan juif (I, 90-93).

La conclusion ramenant le thème du temps et du passé, l'Ouverture se termine, ainsi qu'elle avait commencé, sur le portrait d'un homme qui, grâce à ces demi-réveils qui disloquent le temps, contemple sa vie passée.

Il y a maintenant un intérêt à comparer cette Ouverture avec l'exposition d'une symphonie. Nous avons déjà noté que les six premières pages de "Combray" ressemblent au début d'une symphonie puisque ces pages ont pour fonction, en préparant l'esprit et l'oreille, d'établir la tonalité générale de l'oeuvre. Mais ce sont surtout les deux groupes de souvenirs qui présentent une curieuse analogie avec la forme symphonique. En effet, l'exposition d'une symphonie consiste en deux parties où sont posés, de la façon la plus directe, les thèmes et les motifs principaux, et dont la différence essentielle est de tonalité, de clé. Il y a donc deux centres de stabilité tonale et c'est sur chacun de ces deux niveaux qu'ont lieu les premiers développements. Un passage de modulation, une transition, fait passer du premier ton au second. On voit dès lors facilement comment les deux groupes de souvenirs d'enfance peuvent être interprétés de la même manière: les deux "clés" de la mémoire organique et de la mémoire involontaire établissent le ton des deux parties de l'Ouverture et c'est cette différence de "clé" qui distingue le mieux les deux parties; quant à l'épisode de la petite madeleine, il sert évidemment de passage de modulation qui nous fait passer de la première tonalité à la deuxième.¹²

Le Finale, que Proust n'a pu corriger, reste, d'un certain point de vue, inachevé. Il y a des répétitions, des contradictions qui auraient sans doute été éliminées; et d'autre part, des transitions

manquent: un grand nombre de paragraphes, de suites d'idées ne s'enchaînent pas. Mais c'est seulement dans de tels détails que le Finale n'est pas achevé; pour le fond des idées et pour la structure, au contraire, il est évident que le Finale avait pris une forme définitive. Comme l'Ouverture, la structure du Finale repose sur une division en deux parties (III, 857-917; 918-1048). Rousset a très bien relevé cette symétrie:

Aux deux "jointures" de "Combray" correspondent les deux révélations décisives du Temps retrouvé, qui sont les deux pivots autour desquels s'organise, lui aussi, dans sa symétrie voulue, le dernier chapitre de la Recherche. Or la double révélation finale, les pavés inégaux et la fête masquée, c'est encore un double phénomène de mémoire.

.....
 [Ces deux pivots] . . . représentent également deux aspects opposés et complémentaires de l'expérience proustienne du temps, mais saisie cette fois dans sa phase d'accomplissement et de réponse définitive: d'abord la découverte de l'intemporel dans les extases de mémoire, fondement et action motrice de l'oeuvre; ensuite la "révélation du temps" et de ses effets à l'occasion de la fête "travestie" On constate que ces deux coups de théâtre du Temps retrouvé se superposent symétriquement, mais dans l'ordre inverse de succession, aux deux phénomènes de mémoire de l'ouverture. Le premier répond à l'extase de la madeleine, le second renvoie à l'expérience initiale des demi-réveils qui ouvrait le roman¹³

Cette symétrie n'est pourtant pas absolue: elle n'est pas applicable aux détails et ne pourrait l'être puisque le Finale n'est pas un simple renvoi à l'Ouverture mais le sommet de toute l'oeuvre.

Le Finale répond néanmoins à l'Ouverture d'une façon plus précise encore, non seulement par sa forme, comme l'a remarqué Rousset, mais aussi par les renvois directs aux épisodes de l'Ouverture qui ont été "oubliés" pendant "l'entre-deux", tels le rappel du grelot de la porte du jardin (III, 1046), la lecture de François le Champi (III, 1044), ou les étymologies du curé (III, 982). Bien plus importante est la reprise, dans leur forme définitive, de tous les thèmes qui, posés dans l'Ouverture, ont été l'objet de variations et de développements,

ensemble ou alternativement, au cours du roman. Puisque les cloisons étanches qui ont séparé certains thèmes--les deux côtés, par exemple--les uns des autres pendant l'Ouverture, n'existent plus dans le Finale (la combinaison et l'enchevêtrement des thèmes a déjà commencé au cours du roman, et dans le Finale tout thème, tout aspect de l'oeuvre est devenu un miroir qui reflète tout le reste de l'oeuvre¹⁴), nous trouvons nécessaire de modifier tant soit peu l'ordre des thèmes de l'Ouverture.

Le premier thème à être abordé est donc celui du Temps, le Temps qui, pleinement perçu maintenant, domine tout le Finale comme la cloche de l'église dominait la vie de Combray. Ce thème se montre d'abord sous l'aspect de "l'intemporel" où l'épisode de la petite madeleine trouve enfin son explication. Le phénomène de la mémoire involontaire qui déclenche tout le Finale, et qui précipitera le narrateur dans une vie de claustration indispensable à la création de son oeuvre où sa seule compagnie sera Françoise (III, 1033-1034) (comme la petite madeleine l'a précipité dans les souvenirs de la vie de claustration de la tante Léonie dont la compagne était également Françoise), répète exactement mais en les amplifiant, les étapes de la mémoire involontaire dans l'Ouverture. Immédiatement avant ce phénomène, il y a donc la constatation du passé perdu qui correspond au: "Tout cela était en réalité mort pour moi" (I, 44), mais qui prend deux directions dans le Finale: c'est d'abord la rencontre avec Charlus, un Charlus tout à fait transformé par l'âge et la maladie, qui donne à ce mot, "mort", l'élan d'un "crescendo":

C'est avec une dureté presque triomphale qu'il répétait sur un ton uniforme, légèrement bégayant et aux sourdes résonances sépulcrales: "Hannibal de Bréauté, mort! Antoine de Mouchy, mort! Charles Swann, mort! Adalbert de Montmorency, mort! Boson de Talleyrand, mort! Sosthène de Doudeauville, mort!" Et chaque fois, ce mot "mort" semblait tomber sur ces défunts comme une pelletée de terre plus lourde, lancée par un fossoyeur qui tenait à les river plus profondément à la tombe. (III, 862)

Et c'est ensuite la constatation de la part du narrateur que son passé est mort: "La littérature ne pouvait plus me causer aucune joie, soit par ma faute, étant trop peu doué, soit par la sienne, si elle était en effet moins chargée de réalité que je n'avais cru" (III, 866).

En ce moment de découragement survient le phénomène de la mémoire involontaire qui par la répétition insistante de "moments privilégiés", prend le mouvement, elle aussi, d'un crescendo. Les pavés inégaux qui rappellent Venise (III, 866-867), le bruit de la cuiller qui rappelle le bruit du marteau entendu du train (III, 868; Cf. III, 855-856), la raideur d'une serviette qui rappelle Balbec (III, 868-869), se produisent coup sur coup, pour être suivis et pour ainsi dire confirmés peu après par une dernière "réminiscence", la vue de François le Champi rappelant Combray (III, 883), et donnent un démenti complet à l'idée du passé perdu.¹⁵ La félicité incompréhensible de ces moments privilégiés qui détruisent la peur de la mort et rendent indifférentes les vicissitudes de la vie, trouve maintenant son explication, explication qui débouche en pleine métaphysique et entraîne les thèmes de la connaissance des choses et de l'Art.

Or cette cause, je la devinais en comparant ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre . . . en dehors du temps. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé . . . puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporel, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. Cet être-là . . . ne s'était jamais manifesté, qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours. (III, 871)

Ce moment extra-temporel est bien plus qu'un moment du passé, c'est quelque chose qui "commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux": "un peu de temps à l'état pur" (III, 872). Le plaisir donné par ces moments affranchis de l'ordre du temps est le seul qui soit "fécond et véritable" mais il ne peut pas durer: "cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive" (III, 875). Si l'état d'extase ne peut durer, il peut cependant être prolongé par le travail de l'esprit sur les "impressions" ainsi retrouvées: "La seule manière de les goûter davantage, c'était de tâcher de les connaître plus complètement, là où elles se trouvaient, c'est-à-dire en moi-même, de les rendre claires jusque dans leurs profondeurs" (III, 877). Le travail de clarification aboutit nécessairement à l'oeuvre.

Plus encore, cet être qui, situé hors du temps, goûte le plaisir fugitif des moments privilégiés, est aussi un être qui "ne se nourrit que de l'essence des choses" (III, 872), et les questions posées par le thème de la connaissance des choses se trouvent donc résolus en même temps que celles de la mémoire involontaire. On avait déjà vu dans l'Ouverture que la méthode employée par le narrateur pour essayer de dégager l'impression éprouvée devant les aubépines, par exemple, était la même que celle qui lui avait permis de trouver la cause de la joie provoquée par la petite madeleine. Mais c'est seulement dans le Finale que le narrateur constate la similitude entre ces deux phénomènes:

Cependant, je m'avisai au bout d'un moment, après avoir pensé à ces résurrections de la mémoire, que, d'une autre façon, des impressions obscures avaient quelquefois . . . sollicité ma pensée, à la façon de ces réminiscences, mais qui cachaient non une sensation d'autrefois mais une vérité nouvelle, une image précieuse que je cherchais à découvrir par des efforts du même genre que ceux qu'on fait pour se rappeler quelque chose (III, 878)

Bien que ce soit le plus difficile, la seule méthode véritable pour connaître les choses, c'est de les chercher en nous-même:

. . . comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empressons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher, et nous ne tenons compte que de l'autre moitié qui, ne pouvant être approfondie parce qu'elle est extérieure, ne sera cause pour nous d'aucune fatigue . . . (III, 891)

Ceux qui reçoivent ces impressions et évitent de les approfondir sont les "célibataires de l'Art", des amateurs tels que Swann et Charlus (III, 892). L'artiste par contre est celui qui se donne la tâche de déchiffrer ces impressions:

Sans doute le déchiffrement était difficile, mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agît d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences . . . il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. (III, 878-879)

Le travail pour convertir l'impression en un équivalent spirituel, c'est faire une oeuvre d'art.

La révélation du Temps sous la forme de la quatrième dimension se produit avec un éclat égal à celui de la révélation de "l'intemporel". Depuis son entrée dans le salon de la princesse de Guermantes, à partir du moment où le narrateur ne comprend pas pourquoi il hésite à reconnaître le maître de maison et les invités (III, 920), le thème du Temps ne cesse de s'amplifier. Le mot lui-même revient avec une insistance irrésistible: Jean Mouton, dans son étude sur le style de Proust, en fera un petit commentaire au

cours de ses remarques sur l'emploi de "clausules":

Et s'il s'agit de clore l'oeuvre entière, il faut alors que la clausule se transforme en un véritable final [sic], plein d'éclat et de triomphe. La dernière phrase du Temps retrouvé se développe avec l'ampleur des dernières mesures d'une tétralogie. Et le mot "Temps", pièce essentielle de toute l'enquête proustienne, se répercute à plusieurs reprises dans tout ce mouvement, comme un puissant écho, pour aboutir une dernière fois à la répétition suprême de ce "Temps", répétition lancée cette fois-ci jusque dans l'infini¹⁶

Le thème du Temps se développe aussi à travers les transformations de la société et des personnages. Le narrateur, voyant tous les membres de la société qu'il avait connus, tellement vieillies, se rend compte, de la force destructrice du Temps, et décrit ainsi ces personnages:

Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir, cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. (III, 924)

Le Temps montre aussi sa force constructive, surtout à travers le personnage de Mlle de Saint-Loup:

Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'oeuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas! il n'avait fait que son oeuvre. (III, 1031)

Je la trouvais bien belle: pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma Jeunesse. (III, 1032)

Le Temps s'étant ainsi rendu visible, le narrateur aboutit à la conception que tout homme porte avec lui ses années, qu'il est supporté par ce temps vécu (III, 1047), "comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient" (III, 1048).

Les hommes occupent "une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure . . . dans le Temps" (III, 1048).

Le thème de l'amour réapparaît dans le Finale sur plusieurs niveaux: il y a le rappel des amours successifs qui ont eu lieu pendant le roman et l'introduction d'un nouvel amour qui répète et résume le cours des anciens, l'amour du duc de Guermantes pour Odette:

Mais cette liaison avait pris des proportions telles que le vieillard, imitant, dans ce dernier amour, la manière de ceux qu'il avait eus autrefois, séquestrait sa maîtresse au point que, si mon amour pour Albertine avait répété, avec de grandes variations, l'amour de Swann pour Odette, l'amour de M. de Guermantes rappelait celui que j'avais eu pour Albertine. (III, 1015)

Mais le plus important, c'est qu'on arrive enfin à des conclusions, jusqu'alors seulement entrevues: que l'amour est tout à fait subjectif (III, 912: "j'avais vu l'amour placer dans une personne ce qui n'est que dans la personne qui aime"); que l'amour n'est par conséquent pas capable d'aboutir à la connaissance des êtres; et que l'amour ne sert en définitive qu'à la connaissance de soi-même, puisque c'est grâce aux chagrins et aux angoisses qu'il cause que se développent "les forces de l'esprit" (III, 906):

. . . ces situations imprévues nous forcent à entrer plus profondément en contact avec nous-même, ces dilemmes douloureux que l'amour nous pose à tout instant, nous instruisent, nous découvrent successivement la matière dont nous sommes fait. (III, 909)

C'est pour cette raison, parce que l'amour est plus utile à l'artiste que la fréquentation d'autres artistes, que le thème a été associé, dès l'Ouverture, avec l'idée de l'oeuvre. Ce qui importe, ce sont:

. . . les leçons avec lesquelles on fait son apprentissage de l'homme de lettres. La valeur objective des arts est peu de chose en cela; ce qu'il s'agit de faire sortir, d'amener à la lumière, ce sont nos sentiments, nos passions . . .

Une femme dont nous avons besoin, qui nous fait souffrir, tire de nous des séries de sentiments autrement vitaux qu'un homme supérieur qui nous intéresse. (III, 907)

Le thème de l'homosexualité aboutit à la déchéance totale de Charlus (III, 859-865) que Jupien doit surveiller à tout moment pour l'empêcher de séduire de petits garçons ou de dire quelque chose d'inconvenant. Et thème qui permet de souligner davantage le côté subjectif de l'amour:

Mes rencontres avec M. de Charlus, par exemple, ne m'avaient-elles pas . . . permis, mieux encore que mon amour pour Mme de Guermantes ou pour Albertine, que l'amour de Saint-Loup pour Rachel, de me convaincre combien la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée; vérité que le phénomène si mal compris, si inutilement blâmé, de l'inversion sexuelle grandit plus encore que celui, déjà si instructif, de l'amour. (III, 910)

La connaissance des êtres, comme la connaissance des choses, fait partie de cette grande question sur la nature de la connaissance en général et reçoit la même réponse: La connaissance "objective" des êtres est impossible: "seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet quand tout est dans l'esprit" (III, 912). Comme pour la connaissance des choses alors, il faut se soumettre à l'impression, à la suite d'impressions apportées par le Temps; et ces impressions, une fois approfondies en nous, serviront également à l'oeuvre. Si l'impossibilité de connaître autrement les êtres avait été déjà suggérée dans l'Ouverture ("notre personnalité sociale est une création de la pensée des autres" I, 19), elle prend des dimensions stupéfiantes dans le Finale où sont accumulées toutes les méprises, toutes les déformations possibles des personnages que nous avons "connus" dans le roman: Swann aurait été un aventurier et M. de Forcheville "un des hommes les plus en vue de la société" (III, 958), Gilberte serait parente du prince de Guermantes par les Forcheville (III, 960) mais aurait reçu la terre de

Tansonville de Saint-Loup (III, 960), M. de Bréauté aurait été un snob (III, 1007) et Bloch "un de ces hommes de talent qui à toute époque ont fleuri dans le grand monde" (III, 959).

De même qu'on ne peut connaître les êtres qu'à travers les impressions, on ne peut se faire connaître que par l'oeuvre:

Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre, et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et, autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini (III, 895-896)

Les arts existent dans le Finale sous forme de rappels des grands artistes de l'oeuvre--Elstir, Bergotte, Vinteuil, la Berma--et aussi à travers la musique jouée (III, 1024-1026) et les vers récités par Rachel (III, 991, 999-1002) au cours de cette dernière réunion mondaine. Mais où le thème de l'art atteint à son développement ultime, c'est avec les réflexions esthétiques du narrateur au sujet de l'oeuvre qu'il vient de concevoir et qu'il va écrire. Elle résumera tous les arts (III, 1032: "c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons"), et aura pour fondement cette "contemplation d'éternité" des "réminiscences" et des impressions que nous donnent les choses. C'est ainsi que, issu du silence et de la contemplation, l'art véritable, contrairement à l'art "prétendu réaliste" qui ne fait qu'éloigner de la vérité, peut traduire la réalité:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément--rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui--rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. (III, 889)

Du reste, le vrai artiste n'est nullement libre de choisir son oeuvre (III, 881, 890): il doit attendre que les impressions ou les moments privilégiés viennent d'eux-mêmes; et sa tâche est de les traduire, c'est-à-dire, d'extraire cette moitié de l'impression qui est "prolongée en nous", et de la convertir en équivalent spirituel (III, 879). Ce faisant, en découvrant la seule vérité accessible, celle qui est intérieure, il vivra sa vraie vie:

La vraie vie, la vie réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". (III, 895)

Quant au monde, il apparaît bouleversé dans le Finale par la pénétration des éléments les plus étrangers (Mme Verdurin, Bloch, Legrandin, tous ceux dont l'ambition mondaine ouverte ou cachée semblait ridicule) et par la disparition ou le déclassement des éléments autrefois crus stables, parmi lesquels se trouvent les Guermantes eux-mêmes:

Ainsi, dans le faubourg Saint-Germain, ces positions en apparence imprenables du duc et de la duchesse de Guermantes, du baron de Charlus, avaient perdu leur inviolabilité, comme toutes choses changent en ce monde, par l'action d'un principe intérieur auquel on n'avait pas pensé: chez M. de Charlus l'amour de Charlie qui l'avait rendu esclave des Verdurin, puis le ramollissement; chez Mme de Guermantes, un goût de nouveauté et d'art; chez M. de Guermantes, un amour exclusif, comme il en avait déjà eu de pareils dans sa vie, mais que la faiblesse de l'âge rendait plus tyrannique et aux faiblesses duquel la sévérité du salon de la duchesse . . . n'opposait plus son démenti, son rachat mondain. (III, 1018-1019)

Après les coups de théâtre successifs qui font voir cette transformation, vient l'acceptation de ce phénomène de changement graduel mais incessant, et de cet effet du Temps le narrateur sent aussitôt le profit à tirer:

De changements produits dans la société je pouvais d'autant plus extraire des vérités importantes et dignes de cimenter une partie de mon oeuvre, qu'ils n'étaient nullement, comme j'aurais pu être au premier moment tenté de le croire, particuliers à notre époque.

La stabilité du monde, comme celle du nom, est une illusion rendue possible par la lenteur que le Temps met à accomplir ses transformations;

Ainsi, à tous les moments de sa durée, le nom de Guermantes, considéré comme un ensemble de tous les noms qu'il admettait en lui, autour de lui, subissait des déperditions, recrutait des éléments nouveaux, comme ces jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. (III, 970)

Le nom cependant, et en particulier celui de Guermantes, reprend dans le Finale la puissance évocatrice qu'il avait dans l'Ouverture, et dont il avait fini par être dépouillé au cours du roman. C'est qu'avec la nouvelle princesse de Guermantes, le nom, par contraste avec la disparition des êtres, vient s'inscrire dans la durée pure:

... et toujours, sans interruption, viendrait comme un flot de nouvelles princesses de Guermantes, ou plutôt, millénaire, remplacée d'âge en âge dans son emploi par une femme différente, une seule princesse de Guermantes, ignorante de la mort, indifférente à tout ce qui change et blesse nos coeurs, le nom refermant sur celles qui sombrent de temps à autre sa toujours pareille placidité immémoriale. (III, 956)

Il faut d'ailleurs relever le fait que c'était encore la magie du nom de Guermantes qui avait incité le narrateur à aller à cette réunion où il devait faire toutes ces découvertes capitales.

Mais celle qui m'y fit aller fut ce nom de Guermantes, depuis assez longtemps sorti de mon esprit pour que, lu sur la carte d'invitation, il reprît pour moi le charme et la signification que je lui trouvais à Combray Pour un moment les Guermantes m'avaient semblé de nouveau entièrement différents des gens du monde, incomparables avec eux, avec tout être vivant, fût-il souverain; des

êtres issus de la fécondation de cet air aigre et ventueux de cette sombre ville de Combray où s'était passée mon enfance, et du passé qu'on y percevait dans la petite rue, à la hauteur du vitrail. J'avais eu envie d'aller chez les Guermantes comme si cela avait dû me rapprocher de mon enfance et des profondeurs de ma mémoire où je l'apercevais.
(III, 856-857)

Le thème de la mort dans le Finale correspond à l'Ouverture d'une façon assez curieuse. De même que dans l'Ouverture on voit deux aspects de la mort, la mort de l'artiste qui se sacrifie à sa fille (Vinteuil), et la préoccupation de la mort chez la claustrée (la tante Léonie), de même dans le Finale on voit mourir La Berma qui se sacrifie à sa fille (III, 995: "La Berma, atteinte d'une maladie mortelle qui la forçait à fréquenter peu le monde, avait vu son état s'aggraver quand, pour subvenir aux besoins de luxe de sa fille . . . elle s'était remise à jouer"), comme on voit s'installer la mort chez le narrateur qui se claustrer pour son oeuvre.

Et en effet ce fut là la chose singulière qui arriva avant que je n'eusse commencé mon livre, qui arriva sous une forme dont je ne me serais jamais douté. On me trouva, un soir où je sortis, meilleure mine qu'autrefois, on s'étonna que j'eusse gardé tous mes cheveux noirs. Mais je manquai trois fois de tomber en descendant l'escalier. Ce n'avait été qu'une sortie de deux heures; mais quand je fus rentré, je sentis que je n'avais plus ni mémoire, ni pensée, ni force, ni aucune existence Je n'avais à proprement parler aucune maladie, mais je sentais que je n'étais plus capable de rien, comme il arrive à des vieillards, alertes la veille, et qui, s'étant fracturé la cuisse ou ayant eu une indigestion, peuvent mener encore quelque temps dans leur lit une existence qui n'est plus qu'une préparation plus ou moins longue à une mort désormais inéluctable. (III, 1039)

Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. Non que j'aimasse la mort, je la détestais. Mais après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu'on n'aime pas encore, maintenant sa pensée adhérerait à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m'occuper d'une chose sans que cette chose traversât d'abord l'idée de la mort, et même si je ne m'occupais de rien et restais dans un repos complet, l'idée de la mort me tenait une compagnie aussi incessante que l'idée du moi. (III, 1042)

Enfin, le thème des "deux côtés", dont l'union est personnifiée par Mlle de Saint-Loup, se trouve ainsi aussi solidement conclu que leurs équivalents spirituels (l'intelligence pratique et l'intuition, la contemplation, l'intelligence pure) avaient été fusionnés pour aboutir à la conception de l'oeuvre. Mlle de Saint-Loup non seulement réunit les deux côtés mais représente toute la vie passée du narrateur. De même que la "nouvelle Gilberte" est l'aboutissement nécessaire de toutes les rencontres, les réunions mondaines, les lieux mêmes qu'ont compris cette vie, de même son oeuvre apparaît au narrateur comme l'aboutissement nécessaire de toute sa vie.

Comme la plupart des êtres, d'ailleurs, n'était-elle pas comme sont dans les forêts les "étoiles" des carrefours où viennent converger des routes venues . . . des points les plus différents? Elles étaient nombreuses pour moi, celles qui aboutissaient à Mlle de Saint-Loup et qui rayonnaient autour d'elle. Et avant tout venaient aboutir à elle les deux grands "côtés" où j'avais fait tant de promenades et de rêves . . . L'une, par la mère de la jeune fille et les Champs-Élysées, me menait jusqu'à Swann, à mes soirs de Combray, au côté de Méséglise; l'autre, par son père, à mes après-midi de Balbec où je le revoyais près de la mer ensoleillée. Déjà entre ces deux routes des transversales s'établissaient. Car ce Balbec réel où j'avais connu Saint-Loup, c'était en grande partie à cause de ce que Swann m'avait dit sur les églises, sur l'église persane surtout, que j'avais tant voulu y aller, et d'autre part, par Robert de Saint-Loup, neveu de la duchesse de Guermantes, je rejoignais, à Combray encore, le côté de Guermantes. Mais à bien d'autres points de ma vie encore conduisait Mlle de Saint-Loup, à la Dame en rose, qui était sa grand-mère et que j'avais vue chez mon grand-oncle. Nouvelle transversale ici, car le valet de chambre de ce grand-oncle, qui m'avait introduit ce jour-là et qui plus tard m'avait, par le don d'une photographie, permis d'identifier la Dame en rose, était le père du jeune homme que non seulement M. de Charlus, mais le père même de Mlle de Saint-Loup avait aimé . . . Et n'était-ce pas le grand-père de Mlle de Saint-Loup, Swann, qui m'avait le premier parlé de la musique de Vinteuil, de même que Gilberte m'avait la première parlé d'Albertine? Or, c'est en parlant de la musique de Vinteuil à Albertine que j'avais découvert qui était sa grande amie et commencé avec elle cette vie qui l'avait conduite à la mort et m'avait causé tant de chagrins. . . Et même toute ma vie mondaine, soit à Paris dans le salon des Swann ou des Guermantes, soit tout à l'opposé chez les Verdurin, et faisant ainsi s'aligner, à côté des deux côtés de Combray, des Champs-Élysées, la belle terrasse de la Raspelière. (III, 1029-1030)

Ainsi donc tout, thèmes majeurs aussi bien que mineurs (et notamment parmi ces derniers ceux de Saint-Simon et des Mille et une nuits, deux oeuvres que le narrateur affirme alors avoir voulu "refaire en les renonçant"), tout converge parfaitement. Et le ton de joie, de félicité, si sensible dans la longue citation ci-dessus, montre combien Marcel Proust avait conscience que sa recherche avait trouvé toutes ses réponses.

Entre ces deux parties distinctes, l'Ouverture et le Finale, les thèmes se développent en s'alternant et en se combinant avec les rythmes pour créer une série de "mouvements" composites tous placés sous le signe de la stérilité. Ces mouvements sont au nombre de six: les mouvements de Swann, de Balbec, de Guermantes, de Charlus, d'Albertine et de la guerre. Si nous avons eu recours à l'emploi de schémas, c'est qu'ils fournissent le moyen le plus commode pour montrer les alternances des thèmes à l'intérieur des mouvements. Ces schémas ne sont évidemment possibles que par une simplification considérable de l'oeuvre complexe de Proust. La suppression de bien des détails qui accentuent cette complexité même n'en fausse pourtant pas les grandes lignes; au contraire, elle aide à les faire ressortir plus clairement.

C'est dans ce but aussi, pour mieux dégager les grandes lignes, que nous avons négligé les thèmes mineurs sauf quand ils prennent une importance exceptionnelle. Nous négligeons également certains thèmes majeurs pour la simple raison qu'ils pénètrent l'oeuvre de bout en bout. Ainsi le thème du temps est toujours présent et n'a donc pas besoin d'être indiqué. Le thème de la connaissance des êtres aussi, bien que moins étendu que celui du temps, fait constamment partie des thèmes de l'amour, de l'homosexualité et du monde; à vrai dire, ce thème se

manifeste avec tout personnage de l'oeuvre, exception faite de la famille du narrateur, et son développement ne se prêterait donc pas à une représentation schématique. Le plus souvent nous ne montrons pas non plus le thème des deux côtés: il est évident que le côté de chez Swann trouve son développement dans le mouvement de Swann comme le côté de Guermantes trouve le sien dans le mouvement de Guermantes. C'est seulement avec leur fusion que nous le noterons sur le schéma.

Les thèmes que nous allons présenter se composent en général de plus d'un aspect. Dans l'étude de l'Ouverture, nous avons déjà relevé les "aspects" des thèmes et nous indiquerons sur les schémas quel aspect du thème est dominant. Voici très brièvement les aspects des thèmes principaux: le thème du monde comprend les deux aspects de l'aristocratie et de la bourgeoisie (en général, le petit clan), mais aussi les réunions mondaines et l'ascension mondaine du narrateur. Le thème des arts comprend la littérature (Bergotte), la peinture (Elstir), le théâtre (La Berma et parfois Rachel) et la musique (Vinteuil). Le thème de l'homosexualité comprend les deux aspects de Sodome et de Gomorrhe.

Sur les schémas, un carré représente cinq pages de texte; pour y être inscrit, il faut donc qu'un thème s'étende sur la plus grande partie de cinq pages.

Le Mouvement de Balbec

Il comprend: la deuxième partie d'A l'ombre des jeunes filles en fleurs, "Noms de pays: le pays" (I, 642-955).

A Balbec (par Swann).

Dans ce mouvement il n'y a pas de thème principal mais plutôt un ensemble de préludes sur certains thèmes qui par la suite auront chacun leur "mouvement".

Le thème de l'amour, sous forme de désir flottant, est développé avec le thème de la petite bande et aboutit enfin au thème du baiser; le thème de l'amour sera développé dans le mouvement d'Albertine.

Le thème de l'ascension mondaine, à travers les rencontres mondaines (Mme de Villeparisis, Saint-Loup, Charlus), sera développé dans le mouvement de Guermantes.

Les thèmes des arts (la peinture d'Elstir) et de la connaissance des choses trouveront leur développement complet dans le Finale.

Avec ces thèmes, il y a, en sous-entendu seulement, le thème de l'homosexualité (à travers Charlus) qui se trouvera développé dans le mouvement de Charlus.

Par Swann: Mouvement de Balbec (Noms de pays: le pays) Balbec									
AMOUR-	☑	☑	☑	☑	☑	☑	☑	☑	☑
		désir	St-Loup	désir					baiser
MONDE-		rencontres: Villeparisis;	Saint-Loup;	Charlus		dîners à Rivebelle			
ARTS-	☑	église				peinture: Elstir		☑	
CHOSSES		☑		☑					
BANDE-				☑	☑	☑	☑	☑	☑
VOYAGE	☑								
SODOME				☑ (Charlus)					

Mouvement de Guermentes (Le côté de Guermentes I & II) Paris, Doncières, Paris

AMOUR

duchesse

St-Loup

Rachel

St-Loup

Albertine: baiser

désir

MONDE

Mme de Villeparisis

la duchesse

peinture: Elstir

littérature

littérature

la duchesse

peinture: Elstir

littérature

ARTS

théâtre: Berma

théâtre: Rachel

littérature:

littérature:

littérature:

littérature:

littérature:

littérature:

littérature:

NOM

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

CONN. CHOSÉS

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

ART MILIT.

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

S & G

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

MALADIE

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

ET MORT

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Doncières

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Swann

Mouvement de Charlus (Sodome et Gomorrhe I & II) Paris, Balbec

AMOUR

MONDE

ARTS

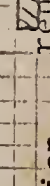
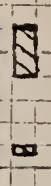
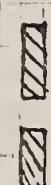
NOM

CONN.
CHOSÉS

S & G

MALADIE.

ET MORT



soirée chez la princesse

rencontre:

ascension

le petit clan: réception à la

Mme Verdurin

Gambremer

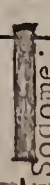
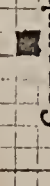
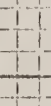
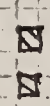
Raspelière

peinture

petit clan

littérature

petit clan



Sodome: le thème posé

Gomorrhe

grand-mère: souvenir

Swann

S & G

S & G

Sodome

Gomorrhe

grand-mère: souvenir

Swann

S & G

S & G

S & G I

S & G II

-Paris-

Balbec

Balbec

Mouvement d'Albertine (La Prisonnière, La Fugitive) Paris, Venise

AMOUR

MONDE

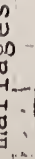
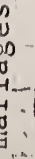
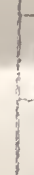
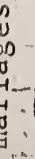
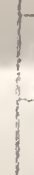
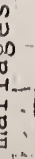
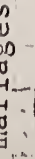
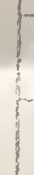
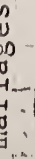
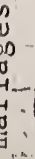
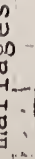
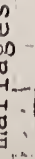
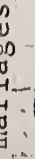
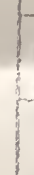
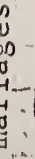
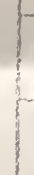
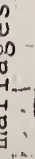
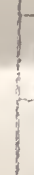
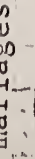
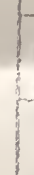
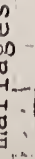
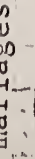
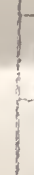
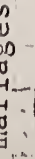
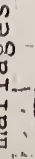
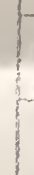
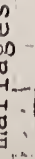
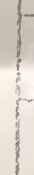
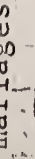
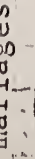
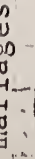
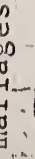
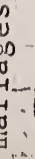
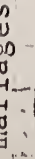
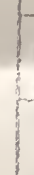
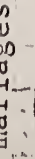
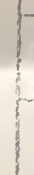
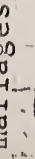
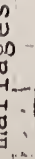
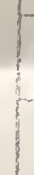
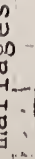
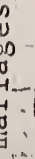
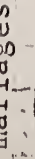
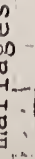
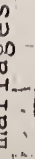
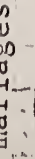
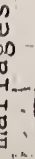
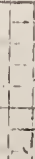
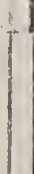
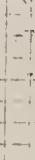
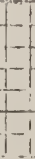
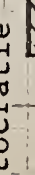
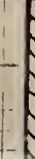
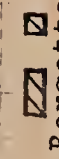
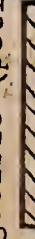
ARTS

S & G

MALADIE & MORT

BANDE

VOYAGE



Vue de la sorte, en fonction de "mouvements", la composition d'A la recherche du temps perdu semble donc montrer encore davantage une intention de rivaliser, sur un autre plan, avec la composition symphonique. Pour notre part, nous en trouvons une preuve supplémentaire dans le fait que la structure du Septuor de Vinteuil reflète de très près celle du roman tout entier. Puisque nous avons déjà étudié le Septuor au cours du premier chapitre, il ne paraît pas utile d'en répéter l'analyse. Parmi de nombreux parallèles, nous n'en relevons que quelques-uns qui nous semblent capitaux. De même que le roman, l'oeuvre de Vinteuil est une oeuvre de recherche, d'investigation (III, 256), et un "univers tiré du silence et de la nuit" (III, 250). De même encore, le Septuor se construit progressivement (III, 250). Le début du Septuor avec son "appel, ineffable mais suraigu, de l'éternel matin" (III, 250), correspond au début d'A la recherche avec son phénomène de mémoire involontaire, l'épisode de la petite madeleine (l'identification de l'appel du Septuor avec les moments privilégiés du narrateur est soulignée à plusieurs reprises, III, 261, 374-375, 381). Le narrateur se rend compte qu'"au sein de ce septuor, des éléments différents s'exposaient tour à tour pour se combiner à la fin" (III, 252); et c'est bien ainsi que les thèmes alternent et se concluent dans l'oeuvre de Proust. Enfin, la fin du Septuor, avec la combinaison de tous les motifs de l'oeuvre, et surtout avec la "lutte" entre le motif joyeux et le motif douloureux d'où le motif joyeux sort triomphant (III, 259-260), correspond au Finale du roman, où se combinent tous les thèmes et où le "motif" joyeux (la découverte de l'oeuvre grâce au phénomène de la mémoire involontaire) est suivi de la découverte du Temps, ce Temps destructeur qui pourrait détruire l'oeuvre en détruisant le créateur et qui est donc le "motif"

douloureux (comme a été douloureuse cette stérilité dont l'angoisse a marqué tout "l'entre-deux" du roman).

Que la structure du Septuor soit celle-là même d'A la recherche, cela n'empêche pas que tous les autres arts aient eu leur part dans l'élaboration de l'oeuvre. Mais, si la peinture d'Elstir reflète la technique proustienne de se soumettre à la première impression, de dégager et traduire cette impression même si elle va à l'encontre de ce que dicte l'intelligence, si l'église reflète l'idée de la quatrième dimension, c'est encore la musique de Vinteuil qui se rapproche le plus de la forme même du roman, et qui s'y trouve incluse comme le microcosme dans le macrocosme.

La technique de leitmotive qui, nous l'avons indiqué, ne saurait justifier à elle seule un rapprochement avec une forme musicale, devient, dans le contexte de la composition telle que nous l'avons établie, un argument complémentaire. Le leitmotiv chez Proust varie beaucoup. Il peut être un simple trait par lequel on peut identifier une personne ou une émotion. Les maniérismes de parler des personnages (par exemple ce "rien d'accent anglais" qui identifie Odette, qu'elle apparaisse comme "la dame en rose", la maîtresse de Swann, la mère de Gilberte, ou la maîtresse du duc de Guermantes dans le Finale) sont autant de leit-motive à ce niveau. Plus compliquée est l'emploi d'une série de métaphores s'attachant à une personne ou à un thème. Les métaphores des mouettes, des fleurs et de la mer, associées d'abord à la petite bande, continuent jusqu'à la fin d'entourer Albertine, révélant à divers moments des aspects différents de sa personnalité. On pourrait continuer longtemps à donner des exemples de leitmotive; ce qu'il vaut mieux relever, ce sont les modifications que Proust a imposées à cette technique wagnérienne. Le leitmotiv musical doit s'imposer dès sa

première audition et, à cause même de la qualité insaisissable de la musique, peut être répété presque indéfiniment. A ce sujet Piroué écrit :

Wagner n'aura aucun scrupule à répéter inlassablement, puisque cette répétition est condamnée à l'oubli ou à une renaissance dans d'autres conditions. Dans la mesure même où le leitmotiv n'est qu'à demi efficace, il sera amené à l'affirmer avec plus de force.¹⁷

A cause de la nature plus concrète de la littérature, Proust a dû assouplir la technique; son leitmotiv est beaucoup plus libre que dans l'opéra wagnérien, "moins rigide, plus fluide et insaisissable, plus esclave du flux du temps et des aléas de la mémoire".¹⁸ Dans la technique des leitmotive comme dans la composition du roman, il n'est pas question de voir quelque imitation servile mais, bien au contraire, de considérer comment, à partir de certaines idées musicales, Marcel Proust a pu les soumettre aux servitudes d'une forme littéraire.

CHAPITRE III

DEVELOPPEMENT D'UN THEME: L'AMOUR

L'étude du développement d'un thème à travers tout le roman rendra plus claires ces alternances qui sont un des traits principaux, et peut-être moins facilement décelable, de la forme "symphonique" de l'oeuvre. Si nous avons choisi le thème de l'amour, c'est que, étant majeur, il se prête utilement à cette analyse, mais d'autres thèmes auraient tout aussi bien servi. Nous n'avons besoin ni d'expliquer ni de justifier la théorie proustienne de l'amour: ce sujet a été traité par grand nombre de critiques.¹ Il s'agit au contraire de montrer, de façon objective, comment un thème peut, en faisant ressortir tantôt tel de ses éléments et tantôt tel autre, et en alternant avec d'autres thèmes, se poursuivre à travers les "mouvements" et assurer son plein développement, jusqu'à sa conclusion, tout en contribuant en chemin au développement de ces autres thèmes et de leurs propres éléments.

Le thème de l'amour est indiqué comme majeur dès l'Ouverture où sont posés tous ses aspects: les éléments de l'angoisse (qui prend déjà un certain relief), du besoin absolu, de la tyrannie, de la ruse, du baiser, de la disparition du désir avec la "possession" de la personne aimée et de l'intermittence du désir, dans la première partie de l'Ouverture; les aspects complémentaires du désir latent (associé à la contemplation de la nature et à l'oeuvre), de l'idéalisation de la personne aimée, de la déception devant la réalité et de la reconstruction idéale, dans la deuxième partie.² De la sorte, tous les éléments, et même la métaphore principale qui servira à décrire le thème (la maladie,

I, 24, 28), étant posés dans l'Ouverture, certaines conclusions (que l'amour est entièrement subjectif et qu'il doit finir par l'oubli) se trouvent sous-entendues dès les premières pages du roman:

Quelquefois, comme Eve naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse. Formée du plaisir que j'étais sur le point de goûter, je m'imaginais que c'était elle qui me l'offrait. Mon corps qui sentait dans le sien ma propre chaleur voulait s'y rejoindre, je m'éveillais. Le reste des humains m'apparaissait comme bien lointain auprès de cette femme que j'avais quittée Peu à peu son souvenir s'évanouissait, j'avais oublié la fille de mon rêve. (I, 4-5)

L'ampleur d'un thème dans le roman correspond à l'importance qui lui a été accordée dans l'Ouverture. Ainsi le thème de l'amour recevra deux développements (l'amour de Swann pour Odette et l'amour du narrateur pour Albertine, celui-ci étant, en vérité, deux amours dont le premier est comme un prélude au second), deux variations principales (l'amour du narrateur pour Gilberte, d'abord, et pour la duchesse de Guermantes, ensuite), et deux variations secondaires (l'amour de Saint-Loup pour Rachel et de Charlus pour Morel). La dispersion des éléments dans le déroulement du thème a pour effet de cacher certaines ressemblances et différences entre les développements et les variations. Il n'est donc pas inutile de faire, dès maintenant, quelques généralisations qui, bien qu'elles ne doivent être démontrées que par la suite, pourront servir de cadre à l'étude du thème et faciliter ainsi l'analyse.

Une première distinction à relever entre les développements et les variations a trait à l'évolution du thème considéré isolément. Les éléments posés dans la première partie de l'Ouverture sont dominants dans les deux développements du thème, alors que les éléments posés dans la deuxième partie sont développés au cours des variations principales (amours, ceux-ci, qui étaient justement évoqués dans cette deuxième partie). Le prélude à l'amour pour Albertine qui fait partie du

deuxième développement du thème mais qui, situé à une telle distance du développement propre, ressemble aussi à une variation sur le thème, s'appuie sur deux éléments, l'un (le désir) posé dans la deuxième, l'autre (le baiser) dans la première partie de l'Ouverture.

Une deuxième distinction tient aux rapports entre le thème de l'amour et le thème du monde. Si les variations se rattachent toutes au thème du monde, ce sont surtout les variations principales qui, ayant l'effet de faire pénétrer le narrateur dans la vie des salons, introduisent le thème de l'ascension mondaine. Les développements, par contre, ont pour effet sur l'amoureux de le détacher du monde: au cours des deux réunions mondaines on ne trouve donc plus cette séparation des deux thèmes, et c'est, au lieu de milieux mondains, la musique de Vinteuil (soit le thème des arts) qui est accentuée. Nous arrivons ainsi à considérer qu'il existe entre les thèmes de l'amour et des arts des rapports où ce qui est frappant, ce n'est plus une différence mais une similitude entre développements et variations. Le thème de l'amour, en effet, est particulièrement lié à celui des arts, pour une raison qui ne se dévoile que dans le Finale, bien qu'elle soit indiquée au cours du roman grâce à l'association, relevée par Rousset, de tous les amours (sauf peut-être celui du narrateur pour la duchesse de Guermantes, et là encore, c'est à partir du moment où le narrateur la voit au théâtre où la Berma donne un acte de Phèdre, qu'il est amoureux d'elle) avec un artiste:

. . . à chacun des grands cycles amoureux se trouve associé un artiste. Comme Bergotte, et la Berma, sont joints à Gilberte, Proust lie le Vinteuil de la sonate à Swann, Elstir à l'Albertine de Balbec et le Vinteuil du septuor à l'Albertine de Paris.³

On pourrait ajouter à ces exemples les variations secondaires qui ne sont pas moins liées avec les arts: l'amour de Saint-Loup s'attache

à une actrice, celui de Charlus à un violoniste.

Le premier développement du thème, l'amour de Swann pour Odette, souligne les éléments de l'angoisse et de la jalousie, et présente aussi les éléments du baiser et de la tyrannie. En tant qu'elle relève de la mémoire volontaire, cette première étude de l'amour est racontée à la troisième personne et de la manière la plus directe; aussi compatissante que soit cette narration, elle demeure "extérieure". Ce développement est essentiel non seulement pour présenter le thème à travers l'histoire d'une "grande passion considérée de l'extérieur" qui "est d'une richesse psychologique remarquable et qui contient déjà en raccourci toute la conception proustienne de l'amour",⁴ mais aussi pour préparer l'évolution du narrateur dont Swann est à la fois la préfiguration et le contraire. Par sa façon d'aimer, par sa carrière mondaine et par son goût pour les arts, Swann préfigure le narrateur; par son échec (Swann ne dépasse pas l'étape de l'amateur, ne sait ni "développer" ses impressions ni tirer profit de son passé), il est le contraire du narrateur qui deviendra artiste.⁵

L'amour de Swann évolue en trois étapes. La première (I, 188-226), très calme, montre les débuts de cet amour favorisé par le salon Verdurin, et dont la valeur est augmentée par les arts (la petite phrase de Vinteuil, I, 218; la Zéphora de Botticelli, I, 222). Pendant cette étape Swann est plutôt passif; sans aimer Odette, il se laisse aimer, se laisse prendre par l'habitude de la revoir tous les soirs, bien que cette habitude lui paraisse parfois lassante (I, 225-226). Si l'amour de Swann n'est pas, à ce moment-là, à base de désir préalable (I, 196), il est par contre à base d'illusions: Swann croit qu'Odette est une femme difficile (I, 195).

C'est au cours de la deuxième étape (I, 226-322) que le thème sera véritablement développé. L'amour, tranquille jusque-là, change de caractère lorsque la certitude sur laquelle il était fondé est détruite. Swann, sûr de retrouver Odette chez les Verdurin, se rend à ce salon si tard qu'elle est déjà partie. L'anxiété, le besoin de la trouver et la douleur intime qu'il éprouve à ce moment (I, 228), lui font prendre conscience de son amour qui sera, dès lors, un amour à base d'angoisse; et le nouveau caractère de cet amour sera immédiatement confirmé par le thème du baiser (I, 233).

De tous les modes de production de l'amour, de tous les agents de dissémination du mal sacré, il est bien l'un des plus efficaces, ce grand souffle d'agitation qui parfois passe sur nous. Alors l'être avec qui nous nous plaisions à ce moment-là, le sort en est jeté, c'est lui que nous aimerons. Il n'est même pas besoin qu'il nous plût jusque-là plus ou même autant que d'autres. Ce qu'il fallait, c'est que notre goût pour lui devînt exclusif. Et cette condition-là est réalisée quand . . . à la recherche des plaisirs que son agrément nous donnait, s'est brusquement substitué en nous un besoin anxieux, qui a pour objet cet être même, un besoin absurde, que les lois de ce monde rendent impossible à satisfaire et difficile à guérir--le besoin insensé et douloureux de le posséder. (I, 230-231)

Le thème de l'amour à base d'angoisse ainsi déclenché, en se développant au cours de cette deuxième étape, se détachera bientôt du thème du monde (Swann amoureux n'est plus un "fidèle" exemplaire et sera exclu du salon Verdurin qui devient alors un obstacle à son amour, I, 289), et se déroulera par la suite en s'isolant des autres. Ce déroulement repose sur deux motifs douloureux: l'angoisse de Swann qui a besoin de cette chose impossible, la possession, la connaissance d'un être (d'où jalousie) et l'enquête futile mais nécessaire qui épuise ses forces sans avancer cette connaissance (" . . . si, à cette époque, il lui arriva souvent, sans se l'avouer, de désirer la mort, c'était pour échapper moins à l'acuité de ses souffrances qu'à la monotonie de son effort." I, 317). Des moments de tranquillité où Odette est gentille

envers Swann et où son angoisse s'apaise (lors de la soirée passée avec Forcheville, par exemple, I, 298), n'ont pas l'effet d'opposer à la douleur un motif joyeux; ils marquent plutôt des pauses après lesquelles l'angoisse et la jalousie peuvent reprendre avec plus de force. Une solution que Swann envisage à cette époque, la "séquestration" de la femme aimée, reste à l'état de projet, de note d'appel (I, 301-302), qui ne sera développé qu'avec l'amour du narrateur pour Albertine.

Pendant cette deuxième étape, la combinaison des deux motifs--angoisse et monotonie--et la manière progressive de leur développement empêche Swann d'avoir une conscience directe de son malheur:

Certes l'étendue de cet amour, Swann n'en avait pas une conscience directe. Quand il cherchait à le mesurer, il lui arrivait parfois qu'il semblât diminué, presque réduit à rien Et certes, il était sincère, mais son amour s'étendait bien au delà des régions du désir physique. La personne même d'Odette n'y tenait plus une grande place Et cette maladie qu'était l'amour de Swann avait tellement multiplié, il était si étroitement mêlé à toutes les habitudes de Swann, à tous ses actes, à sa pensée, à sa santé, à son sommeil, à sa vie, même à ce qu'il désirait pour après sa mort, il ne faisait tellement plus qu'un avec lui, qu'on n'aurait pas pu l'arracher de lui sans le détruire lui-même à peu près tout entier: comme on dit en chirurgie, son amour n'était plus opérable. (I, 308)

La troisième étape (I, 322-382) commence lorsque Swann prend conscience, grâce à la petite phrase de la Sonate de Vinteuil entendue pendant une réunion mondaine (la soirée Saint-Euverte), du contraste entre le passé et le présent et, donc, de son malheur actuel. "A partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus" (I, 353). L'amour est dès lors, et Swann le sait et même le souhaite (I, 353), destiné à mourir, à disparaître sur la note de l'oubli. C'est pourtant pendant cette dernière étape que s'introduisent de nouveaux motifs: la mort de la personne aimée (que Swann arrive à souhaiter, croyant qu'elle mettrait fin à ses souffrances,

I, 355), la jalousie calquée sur le thème de Gomorrhe et les souffrances atroces de cette jalousie (I, 363-364), et l'amplification consécutive de l'enquête. Cette enquête, en effet, commence à prendre, ou du moins à laisser entrevoir, les dimensions d'une enquête sur le Temps:

Il se rendait compte que toute la période de la vie d'Odette écoulée avant qu'elle ne le rencontrât, période qu'il n'avait jamais cherché à se représenter, n'était pas l'étendue abstraite qu'il voyait vaguement, mais avait été faite d'années particulières, remplies d'incidents concrets. Mais en les apprenant, il craignait que ce passé incolore, fluide, et supportable, ne prît un corps tangible et immonde, un visage individuel et diabolique. Et il continuait à ne pas chercher à le concevoir, non plus par paresse de penser, mais de peur de souffrir. (I, 368)

Aucun de ces motifs n'est véritablement développé; posés ainsi à la fin de ce premier développement du thème, ils montrent les directions possibles que le thème pourrait suivre et qu'il suivra, en effet, dans le deuxième développement.

La variation sur le thème qui suit ce premier développement, l'amour du narrateur pour Gilberte, appuie sur ce que sont le début et la fin de l'amour, le désir et l'oubli (aspects réduits au minimum dans l'amour de Swann), et complète ainsi le thème de l'amour dans le premier mouvement-- de même que les aspects posés dans la deuxième partie de l'Ouverture complétaient le thème posé dans la première partie. Comme l'amour de Swann, qui lui sert de soubassement⁶, l'amour du narrateur pour Gilberte évolue en trois étapes. Pendant la première (I, 394-416), là où le narrateur joue avec Gilberte et ses amies aux Champs-Élysées, ce sont les éléments de désir et de rêverie qui sont développés. Le désir se fixe sur Gilberte d'abord à cause de son nom (I, 394-395) qui a d'autant plus de puissance évocatrice qu'il s'est déjà emparé de l'imagination du narrateur pendant l'Ouverture (I, 142). Au cours de cette étape, le narrateur se rend compte du contraste entre ses rêves et la réalité, entre la Gilberte Swann avec qui il joue et "la fillette qui était l'objet

de [ses] rêves" (I, 401), et de la nature du désir qui est de ne pas se borner:

. . . cette . . . nécessité me forçait à tenir le passé pour rien, à ne jamais regarder que devant moi, à considérer les petits avantages qu'elle m'avait donnés non pas en eux-mêmes . . . mais comme des échelons nouveaux où poser le pied, qui allaient me permettre de faire un pas de plus en avant et d'atteindre enfin le bonheur que je n'avais pas encore rencontré. (I, 404)

Ces constatations ne l'amènent pourtant pas à conclure que l'amour est subjectif; il continue à croire que "l'Amour existait réellement en dehors de nous; que, en permettant tout au plus que nous écartions les obstacles, il offrait ses bonheurs dans un ordre auquel on n'était pas libre de rien changer" (I, 401), et demande à Gilberte de "jeter les bases d'une nouvelle amitié" (I, 413). Vers la fin de cette étape, la rêverie du narrateur se fixe de plus en plus sur ceux qui entourent Gilberte, ses parents et Bergotte, "ce vieillard infiniment sage et presque divin" (I, 410); et c'est sur Mme Swann dans l'allée des Acacias que le premier volume se termine.

La deuxième étape (I, 486-584) se déroule dans A l'ombre des jeunes filles en fleurs où le thème est repris, après une rencontre mondaine (M. de Norpois) et une matinée au théâtre (la Berma), au même point où il était à la fin du premier volume (jeux aux Champs-Élysées; désir insatisfait). Mais le cours de cet amour se trouve bientôt changé avec l'invitation au goûter de Gilberte (I, 502). Le narrateur a maintenant libre accès chez les Swann, à cette vie "merveilleuse" à laquelle il avait si longtemps rêvé (son ascension mondaine commence ainsi dans le salon de Mme Swann où il entend aussi pour la première fois le nom d'Albertine, I, 512). Bien que cette "amitié" soit favorisée par les parents de Gilberte et que le narrateur ait la possibilité de voir la jeune fille quand il le veut, son désir n'est toujours pas satisfait:

"... ce qu'on a obtenu n'est jamais qu'un nouveau point de départ pour désirer davantage" (I, 581). Ce désir qui veut toujours davantage finit par agacer Gilberte; et quand le narrateur s'en rend compte, il décide de rompre avec elle (I, 584).

Ainsi commence la dernière étape, celle de la séparation volontaire et de l'oubli progressif, avec toute la souffrance, l'angoisse qu'entraîne cette "mort" d'un sentiment:

Ce qu'il y avait peut-être encore en lui de plus cruel, c'est que j'en fusse moi-même l'artisan conscient, volontaire, impitoyable et patient. La seule chose à laquelle je tinsse, mes relations avec Gilberte, c'est moi qui travaillais à les rendre impossibles en créant peu à peu, par la séparation prolongée d'avec mon amie, non pas son indifférence, mais, ce qui reviendrait finalement au même, la mienne. C'était à un long et cruel suicide du moi . . . que je m'acharnais avec continuité (I, 610)

Le thème de l'oubli est d'abord développé (I, 585-622), puis répété en plus court et avec variations (I, 625-641). Le travail de l'oubli se fait d'abord en association avec le thème de l'ascension mondaine (le narrateur continue à se rendre dans le salon d'Odette où il se sent moins séparé de Gilberte et où il entend, par ailleurs, la deuxième note d'appel pour Albertine, I, 598), et est en bonne voie de s'accomplir (I, 621) lorsqu'un brusque ressurgissement du désir de voir Gilberte vient interrompre le déroulement du thème. Le narrateur va retrouver Gilberte, et en y allant, la voit qui se promène avec un jeune homme (I, 623-624). Il reprend immédiatement sa décision de ne pas la revoir mais tout le travail de l'oubli est à refaire, et il souffre même davantage du souvenir de "ces deux lignes parallèles, que je voyais de temps à autre s'enfonçant à petits pas dans l'avenue des Champs-Élysées" (I, 625). L'oubli, pour lequel il faut du temps (I, 628) se fait enfin: la grande souffrance diminue (I, 632-634) jusqu'à ce que le "moi" qui aimait Gilberte soit mort. Notons aussi que pendant cette "répétition",

la note d'appel pour Albertine revient avec plus d'insistance; le narrateur refuse d'accompagner son père à un dîner officiel où elle serait allée:

On refuse dédaigneusement, à cause de ce qu'on aime et qui vous sera un jour si égal, de voir ce qui vous est égal aujourd'hui, qu'on aimera demain, qu'on aurait peut-être pu, si on avait consenti à le voir, aimer plus tôt, et qui eût ainsi abrégé vos souffrances actuelles, pour les remplacer, il est vrai, par d'autres. (I, 626-627)

Entre les deux variations sur le thème de l'amour se situe le premier amour du narrateur pour Albertine; et bien qu'on puisse le considérer comme une autre variation, nous préférons l'étudier avec le deuxième développement, dont il est en fait le prélude. Nous passons donc à la deuxième variation, l'amour du narrateur pour la duchesse de Guermantes qui souligne les éléments d'idéalisation et de déception devant la réalité, et qui se déroule approximativement en même temps que la variation secondaire de l'amour de Saint-Loup pour Rachel où l'accent est également sur l'idéalisation de la personne aimée, mais vue, cette fois-ci, de l'extérieur.

De même que la première, cette deuxième variation était déjà évoquée dans l'Ouverture (I, 174-175); de même que la première aussi, elle est déclenchée d'abord par le thème du nom. Le nom de Guermantes qui avait été dépoétisé pour le narrateur, s'imprègne d'un nouveau mystère: celui du faubourg Saint-Germain (II, 28). L'idéalisation de la personne de Mme de Guermantes, commencé par son nom, augmente hors de mesure lorsque le narrateur la voit dans la baignoire de la princesse de Guermantes quand, par cette célèbre métaphore de la baignoire, Proust transforme des aristocrates en dieux et déesses marins (II, 37-44). C'est donc sur la duchesse que le narrateur transfère "volontairement encore et comme par choix et plaisir . . .

toutes [ses] pensées d'amour" (II, 61): il se promène tous les jours dans le but de la rencontrer. Sentant qu'il lui déplaît (II, 68), le narrateur trouve le courage de s'éloigner quand, par cet éloignement, il peut se rapprocher d'elle indirectement, c'est-à-dire par une visite à son neveu, Robert de Saint-Loup, qui est en garnison à Doncières. Un déplacement rendu nécessaire par l'amour sert ainsi à introduire un nouveau thème, celui de l'art militaire, et, l'ayant introduit, le thème de l'amour disparaît presque entièrement (il n'apparaît que de façon fugitive lorsque le narrateur demande à Saint-Loup d'être mis en rapport avec la duchesse, II, 101-103). L'épisode de Doncières prend subitement fin lorsque le narrateur entend au téléphone la voix "fragile", "prête à se briser", de sa grand-mère (le thème de la maladie et de la mort de la grand-mère venant ainsi s'entremêler au thème de l'amour, II, 132-138). De retour à Paris, en effet, celui-ci recommence (reprise des promenades, II, 143-144), mêlé non seulement au thème de la maladie de la grand-mère, mais aussi par la suite à celui de l'ascension mondaine (lorsque le narrateur apprend que les Guermantes vont chez cette Mme de Villeparisis qu'il connaît par son séjour à Balbec, II, 149).

Avant que le narrateur soit mis devant la "réalité" de la duchesse chez la marquise de Villeparisis, la variation secondaire de l'amour de Saint-Loup sert à préparer la déception inévitable. L'amour de Saint-Loup n'est pas non plus sans préparations: une note d'appel au sujet de Rachel s'était imperceptiblement introduite au cours de l'amour pour Gilberte (la rencontre avec "Rachel quand du Seigneur" dans une maison de passe, I, 576-577); et l'angoisse dont souffre Saint-Loup amoureux est également entrevue, mais sans rapports visibles avec la Rachel de la maison de passe, au cours du mouvement de Balbec (I, 780-

785). C'est seulement quand Saint-Loup vient en permission à Paris et présente sa maîtresse au narrateur que ces deux éléments sont unis, permettant la découverte de tout ce que l'amour a de subjectif:

Je me rendais compte de tout ce qu'une imagination humaine peut mettre derrière un petit morceau de visage comme était celui de cette femme, si c'est l'imagination qui l'a connue d'abord; et inversement, en quels misérables éléments matériels et dénués de toute valeur pouvait se décomposer ce qui était le but de tant de rêveries, si, au contraire, cela avait été perçu d'une manière opposée, par la connaissance la plus triviale. (II, 159)

J'avais compris le matin . . . l'illusion sur laquelle reposait l'amour de Robert pour "Rachel quand du Seigneur". Je ne me rendais pas moins compte de ce qu'avaient au contraire de réel les souffrances qui naissaient de cet amour. (II, 182)

Cette variation, soulignant l'opposition entre les illusions et la réalité dans l'amour, et placée au milieu de l'amour du narrateur pour Mme de Guermantes (amour qui se fonde sur une idéalisation au moins aussi étonnante que celle de Saint-Loup), montre l'écart qui doit exister entre l'idéalisation du narrateur et la réalité de la duchesse. La déception du narrateur au "jour" de la marquise de Villeparisis n'aura plus besoin de longues explications. Le conflit entre le nom et la personne de la duchesse est esquissé (II, 204-205); le narrateur fait se réfugier le mystère de son nom dans son esprit (II, 209): elle parle et la déception est totale. Le thème de l'amour du narrateur disparaît presque aussitôt pour être expliqué assez sèchement un peu plus loin (la mère du narrateur l'avait "guéri" en lui disant qu'il était "la fable de la maison", II, 371). Il est assez frappant que cet amour, le seul qui se termine sans une description, sans même une évocation de la "mort" de l'émotion, est directement suivi par le thème de la mort véritable de la grand-mère.

Quant au deuxième développement, l'amour du narrateur pour Albertine, comme il fait l'objet d'un prélude, il convient de revenir

en arrière, à ce mouvement de Balbec, qui d'ailleurs est tout constitué de préludes. Au cours de ce mouvement, le thème de l'amour est présenté d'abord sous forme de désir flottant qui se pose un moment sur Mlle de Stermaria (I, 684-685, 688-690). A peine évoqué, ce désir disparaît pour être suivi des rencontres mondaines, de l'amitié avec Saint-Loup dont l'amour malheureux est esquissé (I, 780-785), et de dîners avec Saint-Loup à Rivebelle (I, 808-819). Le thème du désir flottant revient de temps à autre mais ne se développe qu'à partir de l'apparition de la "petite bande" de jeunes filles (I, 788) dont la vie merveilleuse semble imprégnée d'inconnu, inestimablement précieuse, vraisemblablement inaccessible (I, 797). L'importance de la petite bande va en croissant jusqu'à la fin du mouvement, se joignant parfois au thème des arts (peinture: Elstir) auquel elle est le plus souvent juxtaposée, mais écartant le thème du monde: Mme de Villeparisis disparaît presque entièrement, Charlus entièrement, et Saint-Loup apparaît de moins en moins et seulement pour souligner l'indifférence du narrateur à tout ce qui n'est pas la petite bande.

Le désir fixé sur la petite bande continue à errer entre les jeunes filles qui "participaient toutes à la même essence particulière":

Je n'en aimais aucune, les aimant toutes, et pourtant leur rencontre possible était pour mes journées le seul élément délicieux, faisait seule naître en moi de ces espoirs où on briserait tous les obstacles, espoirs souvent suivis de rage, si je ne les avais pas vues C'était à elles que ma pensée s'était agréablement suspendue quand je croyais penser à autre chose, ou à rien. Mais quand, même ne le sachant pas, je pensais à elles, plus inconsciemment encore, elles, c'était pour moi les ondulations montueuses et bleues de la mer, le profil d'un défilé devant la mer. (I, 832-833)

. . . cet état amoureux divisé simultanément entre plusieurs jeunes filles. Divisé ou plutôt indivis, car le plus souvent ce qui m'était délicieux, différent du reste du monde, ce qui commençait à me devenir cher au point que l'espoir de le retrouver le lendemain était la meilleure joie de ma vie, c'était plutôt tout le groupe de ces jeunes filles, pris dans l'ensemble de ces après-midi sur la falaise (I, 915)

Lorsque ce désir errant se fixe enfin sur Albertine, l'élément de la ruse se représente (le narrateur feint d'aimer Andrée afin de s'assurer l'affection d'Albertine, I, 926-928), et le thème aboutit au baiser (un échec), (I, 932-934).

C'est à Paris, après la variation de l'amour pour la duchesse et avant le grand développement du thème du monde, qu'une sorte de "reprise" du prélude nous montre de nouveau Albertine. Cette reprise se compose des mêmes éléments, dans un nouvel ordre, que le prélude propre: l'amour de Saint-Loup (qui a enfin rompu avec Rachel, II, 348), le désir posé sur Mlle (devenue après un mariage et un divorce Madame) de Stermaria (II, 348), la visite d'Albertine et le thème du baiser réussi (II, 365), le thème du monde (Mme de Guermantes l'invite à dîner, II, 374), le désir, mais beaucoup plus fort, de Mme de Stermaria (elle se décommande d'un rendez-vous fixé et le narrateur en est au désespoir, II, 391-394), puis la visite de Saint-Loup et le dîner avec lui une nuit de brouillard (II, 397-412: rappel des dîners à Rivebelle). Un seul élément nouveau apparaît au cours de cette reprise: Albertine, en réveillant des souvenirs de Balbec, semble "une magicienne du Temps" (II, 351).

Le thème est de nouveau abandonné et c'est après l'apogée de l'ascension mondaine à la soirée de la princesse de Guermantes, et après l'introduction du thème de Sodome dont le développement a commencé au cours de cette même soirée, que l'amour du narrateur commence à prendre de l'ampleur, et ce faisant, se met à répéter (avec des variations tout de même considérables) l'amour de Swann. Et l'amour de Swann a été directement rappelé pendant cette soirée de la princesse puisque Swann lui-même a parlé au narrateur de la jalousie:

Quand on . . . est [jaloux] un peu, cela n'est pas tout à fait désagréable, à deux points de vue. D'une part, parce que cela permet aux gens qui ne sont pas curieux de s'intéresser à la

vie des autres personnes, ou au moins d'une autre. Et puis parce que cela fait assez bien sentir la douceur de posséder, de monter en voiture avec une femme, de ne pas la laisser aller toute seule. Mais cela, ce n'est que dans les tout premiers débuts du mal ou quand la guérison est presque complète. Dans l'intervalle, c'est le plus affreux des supplices. (II, 702-703)

Préparé par ce rappel direct, le deuxième amour pour Albertine commence, tel celui de Swann, avec l'anxiété qui entraîne "ce terrible besoin d'un être" (II, 733); au début de l'amour, le narrateur se rend compte de la futilité des efforts en vue de la connaissance des êtres:

Pour Albertine, je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller. Et que ce serait toujours ainsi, à moins que de la mettre en prison (mais on s'évade) jusqu'à la fin. (II, 734)

Pourtant, si le thème commence à la façon de l'amour de Swann, il ne continue pas de même: ce n'est plus un développement presque linéaire. Non seulement l'amour pour Albertine s'enchaîne, s'entremêle aux autres thèmes, et notamment à celui de l'homosexualité, mais il se développe avec des lenteurs, des retours en arrière, "un luxe exagéré de préparations" (II, 605)⁷, qui seront justifiés par l'intense développement du thème dans le mouvement d'Albertine. Ainsi avec le retour à Balbec, il y a un retour à une phase tranquille qui ressemble à la première étape de l'amour de Swann; et cette ressemblance est soulignée par la complaisance d'Albertine qui reprendra les paroles mêmes de la "première" Odette:

Si jamais vous vous sentez de la peine ou que le coeur vous en dise, n'hésitez pas, me dit-elle, faites-moi chercher, je viendrai en vitesse, et si vous ne craignez pas que cela fasse scandale dans l'hôtel, je resterai aussi longtemps que vous voudrez. (Albertine: II, 787-788)

Moi je n'ai jamais rien à faire! Je suis toujours libre, je le serai toujours pour vous. A n'importe quelle heure du jour ou de la nuit où il pourrait vous être commode de me voir, faites-moi chercher, et je serai trop heureuse d'accourir. (Odette: I, 198-199)

Pourtant cette étape tranquille ne dure pas. Le motif de jalousie s'introduit peu après, hésite d'abord entre deux formes, la jalousie des femmes (lorsqu'il soupçonne Albertine d'être lesbienne, II, 796; 804) ou des hommes (quand elle semble s'intéresser à Saint-Loup, II, 858-859), et se trouve sur le point de grandir quand il est interrompu par le thème du monde, la réunion chez les Verdurin à la Raspelière (II, 866-979). C'est par ce détour que les deux thèmes de l'amour et de l'homosexualité se développeront en se complétant: après la première réunion, Charlus ira à la Raspelière pour retrouver Morel comme le narrateur y emmènera Albertine. Dès lors, et jusqu'à la fin du mouvement, que ce soit dans le "tortillard" avec les fidèles, ou chez les Verdurin, Charlus et Albertine alternent de façon plus ou moins régulière, donnant cet effet de contrepoint que nous avons déjà indiqué sur les schémas.⁸ Ce développement en contrepoint fait se dérouler ensemble le thème de l'homosexualité (Sodome avec Charlus; Gomorrhe avec Albertine) et le thème de l'amour (amour "normal" du narrateur pour Albertine et l'amour "anormal" de Charlus pour Morel), qui prennent la même forme et suivent la même évolution.

Pendant cette étape de l'amour pour Albertine, le narrateur oscille entre sa jalousie, son besoin d'Albertine et son désir de rompre avec elle. La fin du troisième chapitre de Sodome et Gomorrhe II plaque un accord: "Le mariage avec Albertine m'apparaissait comme une folie" (II, 1112). Le chapitre suivant s'ouvre sur le même accord, mais déjà nuancé de la possibilité que cet accord soit remis en question: "Je n'attendais plus qu'une occasion pour la rupture définitive" (II, 1112). Et cet accord fragile est effectivement détruit par la révélation qu'Albertine a beaucoup connue l'amie de Mlle Vinteuil, lesbienne:

l'angoisse du narrateur dépasse alors de beaucoup celle qu'a connue Swann:

C'était une terra incognita terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait. Et pourtant ce déluge de la réalité qui nous submerge, s'il est énorme auprès de nos timides et infimes suppositions, il était pressenti par elles C'est souvent seulement par manque d'esprit créateur qu'on ne va pas assez loin dans la souffrance. Et la réalité la plus terrible donne, en même temps que la souffrance, la joie d'une belle découverte, parce qu'elle ne fait que donner une forme neuve et claire à ce que nous remâchions depuis longtemps sans nous en douter. (II, 1115-1116)

Le mouvement se termine sur un nouvel accord, l'opposé du précédent:

" . . . il faut absolument que j'épouse Albertine" (II, 1131).

La décision du narrateur à la fin de Sodome et Gomorrhe II, de mettre un terme à son hésitation entre ces deux aspects de l'homosexualité nous fait passer au mouvement d'Albertine où domine le thème de l'amour dans son développement définitif, et où tous les thèmes se combinent de façon de plus en plus enchevêtrée sous le signe de cette Albertine qui est "comme une grande déesse du Temps" (III, 387). Ce mouvement s'appuiera d'abord sur les éléments développés pendant la troisième étape de l'amour de Swann (jalousie calquée sur le thème de l'homosexualité; enquête à dimensions élargies), et aura pour fondement même la situation "idéale" que Swann avait désirée: la séquestration de la personne aimée. La Fugitive, bien qu'elle fasse allusion à l'amour de Swann qui avait cru que la mort d'Odette mettrait fin à ses souffrances (I, 355), reprendra les éléments de la variation (l'amour pour Gilberte): la séparation et l'oubli progressif.

Dans La Prisonnière, le thème de l'amour se développe en deux étapes (III, 9-192 et 327-425), séparées par la soirée Verdurin (III, 192-327). La première étape est d'un caractère calme, devenant par la suite presque morne. L'apaisement qu'apporte la présence d'Albertine (par exemple, III, 77) écarte le motif de l'angoisse de sorte qu'elle est rétrospective

et si abstraite qu'elle n'est presque plus nocive (III, 84-87).

Cependant, cette présence apportant justement l'apaisement, diminue le désir:

L'image que je cherchais, où je me reposais . . . c'était une Albertine aussi connue de moi qu'il était possible (et c'est pour cela que cet amour ne pouvait être durable à moins de rester malheureux, car par définition il ne contentait pas le besoin de mystère) (III, 75)

Et avec la disparition du désir viennent l'ennui et le sentiment d'esclavage qui commencent à peser sur le narrateur.

Après la soirée Verdurin, la situation "idéale" de la vie en commun s'altère davantage et pour Albertine qui souffre de son esclavage "cruel" (III, 332, 364, 396), et pour le narrateur qui oscille entre ce besoin de présence intermittent mais impérieux, avec ses éléments de tyrannie (imposée par la ruse) et d'enquête (III, 341-358: éléments entremêlés ici de telle sorte qu'ils ne peuvent plus être isolés) et cette disparition du désir marquée par le sentiment de "servitude", l'ennui et l'idée de rompre (III, 330, 405, 411-413). Vers la fin de cette étape, la situation devenant impossible, le motif de l'évasion s'introduit. Le narrateur envisage l'éventualité d'un départ d'Albertine, mais en songeant que c'est lui qui pourra "choisir le moment": ". . . je me disais que cette vie lui était insupportable, que tout le temps elle se trouvait privée de ce qu'elle aimait, et que fatalement elle me quitterait un jour" (III, 392). Plus on approche de la fin, plus pressant devient ce motif anxieux (III, 398, 401, 403, 405), jusqu'au moment où, après un peu de calme (le narrateur s'étant décidé à la rupture, III, 411-413), l'hypothèse devient la réalité et toute la situation s'en trouve transformée.

L'élément qu'il faut dégager dans La Prisonnière, c'est celui de l'enquête. Dans le prélude déjà, le narrateur s'était aperçu que sa

connaissance d'Albertine devrait s'étendre bien au-delà de la possession physique:

Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste, si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ses yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie . . . m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même qui est le bonheur. (I, 794)

Avec le développement du thème, ce désir de connaître la vie d'une autre ne se laisse voir qu'à travers le côté douloureux. L'enquête prend d'abord "l'allure d'un procès" en donnant à Albertine "la timidité d'une coupable" (III, 58), et ensuite les dimensions d'une enquête sur le

Temps:

Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, enfermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du temps que cet être a occupé et occupera. (III, 100)

Par instants, dans les yeux d'Albertine . . . je sentais comme un éclair de chaleur passer furtivement dans des régions plus inaccessibles pour moi que le ciel, et où évoluaient les souvenirs, à moi inconnus, d'Albertine. Alors cette beauté qu'en pensant aux années successives où j'avais connu Albertine, soit sur la plage de Balbec, soit à Paris, je lui avais trouvée depuis peu, et qui consistait en ce que mon amie se développait sur tant de plans et contenait tant de jours écoulés, cette beauté prenait pour moi quelque chose de déchirant. Alors sous ce visage rosissant je sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où je n'avais pas connu Albertine. Je pouvais bien prendre Albertine sur mes genoux . . . je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini . . . Et je me rendais compte qu'Albertine n'était pas même pour moi (car si son corps était au pouvoir du mien, sa pensée échappait aux prises de ma pensée) la merveilleuse captive dont j'avais cru enrichir ma demeure . . . ; m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passé, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps. (III, 386-387)

Si Albertine représente le Temps--ce qui était d'ailleurs pressenti à travers les leitmotive associés à elle: la mer, les oiseaux marins et les fleurs--il devient clair que le narrateur est déjà à la recherche

du temps perdu: "la vie du narrateur se détourne de l'avenir et se porte vers le passé, de l'imagination vers la mémoire, de l'extérieur vers l'intérieur."⁹ Dans ce contexte, l'opposition constante entre Albertine et la contemplation de l'art (surtout le Septuor de Vinteuil) est d'une importance capitale.¹⁰ Non seulement elle nous indique que par l'amour on ne saurait retrouver le temps perdu (il n'est pas possible de retrouver le passé d'autrui), mais elle préfigure l'opposition entre le Temps et l'intemporel qui caractérise le Finale.

Avant la découverte du temps retrouvé du Finale, il faudra donc que le narrateur sorte de la fausse piste où il se trouve engagé: ce sera la matière de La Fugitive. Avec la fuite d'Albertine à la fin de La Prisonnière, l'amour reprend toute sa puissance, écartant tout à fait le thème des arts qui ne reviendra que dans Le Temps retrouvé. La disparition d'Albertine, suscitant des angoisses de la même nature que celle dont il a souffert lors de la séparation d'avec Gilberte, dépasse celle-ci mais n'est pas moins destinée à être oubliée:

Ah! combien mon amour pour Albertine, dont j'avais cru que je pourrais prévoir le destin d'après celui que j'avais eu pour Gilberte, s'était développé en parfait contraste avec ce dernier! Combien rester sans la voir m'était impossible! Et pour chaque acte, même le plus minime, mais qui baignait auparavant dans l'atmosphère heureuse, qu'était la présence d'Albertine, il me fallait chaque fois à nouveaux frais, avec la même douleur, recommencer l'apprentissage de la séparation. Puis la concurrence des autres formes de la vie rejetait dans l'ombre cette nouvelle douleur Dès que je m'en aperçus, je sentis en moi une terreur panique. Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de cette grande force intermittente, qui allait lutter en moi contre la douleur, contre l'amour, et finirait par avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était pour un instant seulement ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, l'oubli, se mit à frémir (III, 447)

Le narrateur se débat contre ces effets de l'oubli en faisant d'abord des efforts presque frénétiques pour faire revenir Albertine (III, 434-475);

l'intervention de la mort met fin à ces efforts mais pas, comme l'avait cru Swann, à l'amour:

Non, pas la suppression de la souffrance, mais une souffrance inconnue, celle d'apprendre qu'elle ne reviendrait pas. (III, 476)

Pour que la mort d'Albertine eût pu supprimer mes souffrances, il eût fallu que le choc l'eût tuée non seulement en Touraine, mais en moi. Jamais elle n'y avait été plus vivante. (III, 478)

Chacune de ses pensées, chacun de ses souvenirs ramène, comme un refrain, la phrase "Mais Albertine était morte" (III, 476-504). En même temps recommence l'enquête jalouse, la recherche impossible du passé d'Albertine (III, 490-533).

La ténacité de cet amour ne peut pourtant pas durer et si le travail de l'oubli est lent, il n'en est pas moins sûr. Le narrateur, en dépit de tous ses efforts, le savait, et le thème de la mémoire et de l'oubli a déjà fait partie intégrante du développement:

Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée. La mémoire en s'affaiblissant les relâche, et, malgré l'illusion dont nous voudrions être dupes et dont, par amour, par amitié, par politesse, par respect humain, par devoir, nous dupons les autres, nous existons seuls. L'homme est l'être qui ne peut sortir de soi, qui ne connaît les autres qu'en soi, et, en disant le contraire, ment. (III, 450)

L'oubli progressif commence donc à l'emporter sur l'amour (III, 533-622), faisant "traverser en sens inverse tous les sentiments par lesquels j'avais passé avant d'arriver à mon grand amour" (III, 558); le souvenir d'Albertine devient de plus en plus fragmentaire (III, 599), jusqu'à ce qu'il ait entièrement disparu. A Venise le télégramme, qui fait croire qu'Albertine vit encore, ne peut plus faire naître d'émotion:

Maintenant qu'Albertine dans ma pensée ne vivait plus pour moi, la nouvelle qu'elle était vivante ne me causa pas la joie que j'aurais crue. Albertine n'avait été pour moi qu'un faisceau de pensées, elle avait survécu à sa mort matérielle tant que ces pensées vivaient en moi; en revanche, maintenant que ces pensées étaient mortes, Albertine ne ressuscitait nullement pour moi avec son corps. (III, 641-642)

Le thème de l'amour se termine ainsi sur l'oubli, une mort totale, mais en nous mettant en face de ce Temps que le narrateur pourra par la suite retrouver.

Il reste un élément du thème de l'amour qui, bien qu'il pose une question capitale, a été trop brièvement traité par Marcel Proust pour que nous ayons pu en parler jusqu'ici. A la question: Pourquoi, dans ces périodes de désir latent et flottant, aime-t-on telle personne plutôt qu'une autre?--il répond qu'on ne peut aimer qu'une personne qui n'est pas "notre genre". Cet élément est posé tout à la fin du premier développement, quand Swann, guéri, se demande soudain comment il a pu songer à mourir pour une femme qui n'était pas "son genre" (I, 382). Repris à propos de Rachel, il ne sera que relativement développé, à l'occasion d'une confidence d'Odette (III, 1021-1023), mais en le commentant le narrateur le rattachera à la notion d'habitude, donc du Temps, et surtout à celle de la souffrance. Voilà qui souligne à quel point Marcel Proust se faisait de l'amour une idée pessimiste, et combien il ne voyait dans le besoin d'aimer qu'une occasion de souffrir et, par conséquent, le moyen d'arriver ainsi, de façon particulièrement efficace, à extraire de soi la matière d'une oeuvre d'art, dont la source ne saurait être autre que "le chagrin", mais le résultat "la félicité".

Après ces deux développements et leurs quatre variations, puisque tous les éléments du thème ont été successivement exposés, repris, développés à fond, le Finale ne fera guère que les résumer¹¹; mais comme pour toute l'enquête, ce sera en éclairant les conclusions-- déjà données (sur la subjectivité de l'amour, par exemple, et la fatalité de l'oubli) ou non (sur cette question de "pas son genre")--

The first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the

par les réponses que fournissent enfin pour la première fois les thèmes du Temps, de la mémoire et des arts, qui, seuls, peuvent résoudre l'énigme des personnalités et de ce qui constitue "la vraie vie".

CONCLUSION

Après la découverte des épreuves de la première édition chez Grasset, et le rétablissement de la version originale d'A la recherche du temps perdu par Feuillerat, un certain nombre de critiques, à commencer par Feuillerat lui-même, ont voulu considérer cette oeuvre en fonction du plan initial--plan qui semblait dépendre d'une symétrie presque rigide entre les deux tableaux de la bourgeoisie et de l'aristocratie, avant qu'ils ne se fusionnent à la fin. Feuillerat ajoutait que les "nombreuses modifications . . . ont apporté de graves perturbations à la structure première":

Les limites du cadre primitif sont bien les mêmes, enfermant l'oeuvre entre un début . . . et une fin . . . immuables. Mais tout l'entre-deux a été violemment et irrémédiablement disloqué et sans qu'on puisse trouver la moindre intention constructrice dans la distribution des additions.

.
C'est ainsi que ce qui devait être le troisième volume de l'ouvrage a enflé, enflé monstrueusement, formant dans l'ensemble harmonieux du début, deux énormes excroissances--l'histoire du vice de Charlus et l'histoire d'Albertine--qui, par les dimensions qu'elles ont prises, ont détruit toute possibilité d'équilibre entre les diverses parties, ont même complètement changé la signification générale de l'oeuvre.¹

Un des avantages de considérer l'oeuvre de Proust du point de vue d'une forme "symphonique", c'est de montrer que le plan initial était assez souple pour se permettre d'absorber ces "excroissances" sans nuire ni à la symétrie ni à "l'ensemble harmonieux". Si Proust, tellement féru d'unité et d'harmonie, avait pu craindre de tout "disloquer", il est probable qu'il aurait ou renoncé à sa tâche ou, plutôt, récrit le tout depuis le début; si la mort ne l'avait interrompu, même le mouvement de la guerre aurait reçu et son plein développement et ses conclusions.

La composition de l'oeuvre--telle qu'elle existe, c'est-à-dire, en fonction d'un plan remanié par l'auteur lui-même--repose sur une fluidité rythmée, sur un ensemble de thèmes à développer en les entre-laçant jusqu'à leur épuisement complet. Cette caractéristique, ainsi que nous croyons l'avoir démontré, est celle-là même qui assure à l'oeuvre, malgré les changements intervenus pendant son élaboration--comme en ces églises romano-gothiques que Proust aimait tant--, une unité foncière que "le temps", bien loin de la brouiller, n'a cessé de révéler.

Que l'analogie musicale ait ses limites, nous ne le savons que trop et, dans la mesure du possible, nous nous sommes gardé de faire violence au texte pour en tirer d'autres sujets de comparaison--ce qui parfois était tentant. Mais, à l'intérieur de ces limites, nous pensons encore au terme de cette étude que, pour montrer à la fois la variété des éléments constitutants et les rapports qui unissent les parties à l'ensemble, et pour servir d'introduction pratique à la lecture de l'oeuvre entière, il n'est pas de moyen plus commode, et peut-être plus conforme à la pensée de Proust, que de la comparer à une forme "symphonique".

LISTE DES ABREVIATIONS

LES OEUVRES

Les références à A la recherche du temps perdu renvoient à l'édition de la Pléiade en trois tomes. Les citations donnent le tome (I, II, ou III) de cette édition.

Les autres oeuvres de Proust sont des éditions Gallimard de la Nouvelle Revue Française.

Chroniques = CHR

Contre Sainte-Beuve = C S-B

Pastiches et mélanges = PM

Les Plaisirs et les jours = PJ

Sésame et les lys (traduction de l'oeuvre de John Ruskin) = SL

LA CORRESPONDANCE

A un ami (correspondance avec Georges de Lauris) = AMI

Autour de soixante lettres de Marcel Proust (correspondance avec Lucien Daudet) = 60 lettres

Choix de lettres = CHOIX

Correspondance générale (en six volumes) = CG (suivi d'une indication du volume)

Lettres à Reynaldo Hahn = HAHN

Lettres et conversations (correspondance avec Robert de Billy) = L&C

Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance = MP & JR

NOTES

INTRODUCTION

- ¹ Voir, par exemple, Germaine Brée, Du Temps perdu au Temps retrouvé: Introduction à l'oeuvre de Marcel Proust (Paris, 1950), pp. 213-224; et Albert Feuillerat, Comment Marcel Proust a composé son roman (New Haven, 1934), pp. 253-255.
- ² Robert Vigneron, "Structure de Swann: Combray ou le Cercle Parfait", *Modern Philology*, XLV (Feb., 1948), 185-207. Jean Rousset, Forme et signification (Paris, 1962), pp. 135-170).
- ³ Rousset, pp. 143-144.
- ⁴ Brée, p. 23.
- ⁵ Georges Piroué, Proust et la musique du devenir (Paris, 1960).

CHAPITRE I

- ¹ Les études de Piroué, Proust et la musique du devenir, et de Florence Hier, La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust (New York, 1933), ont été spécialement utiles.
- ² Mme Proust écrit en 1888: "J'ai fait là mon petit effet Binder pour la maîtresse de piano." Proust, Correspondance avec sa mère, Jeanne Weil (Paris, 1954), p. 8.
- ³ Piroué, p. 15.
- ⁴ George D. Painter, Proust (Boston, 1959), I, p. 51; traduction française de G. Cattaut et R.-P. Vial (Paris, 1966), p. 89. (La phrase vient d'un "album de confessions" d'Antoinette Faure.)
- ⁵ Hier, La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust, p. 4. (Pour un résumé de cette renaissance musicale, voir pp. 1-8 de cet ouvrage.)
- ⁶ Une référence à Wagner qu'on pourrait interpréter comme indication d'une découverte ne s'applique pas au compositeur mais à un seul de ses opéras: entre 1893 et 1900 Proust écrivit à Robert de Montesquiou, promettant d'aller le voir "mais pas demain encore parce que Colonne donne un peu de Parsifal, que je n'ai jamais entendu, un peu de la scène de ces Filles-Fleurs" (CG, I, 48).
- ⁷ Piroué, p. 17.
- ⁸ Painter, I, p. 295.

- ⁹ Piroué, p. 21.
- ¹⁰ Piroué, p. 24.
- ¹¹ Piroué, p. 24.
- ¹² Robert de Billy décrit une soirée où Hahn chanta comme une "féerie": "Reynaldo Hahn, qui sortait du Conservatoire, chanta les Chansons Grises qui n'étaient pas encore imprimées. L'aisance et l'autorité d'un artiste aussi jeune étaient prodigieuses." (L&C, p. 75)
- ¹³ Voir aussi Henri Bonnet, Marcel Proust de 1907 à 1914 (Paris, 1959), p. 56.
- ¹⁴ Painter, I, p. 172.
- ¹⁵ Piroué, p. 29.
- ¹⁶ Piroué, p. 29.
- ¹⁷ Philip Kolb donne cette définition du théâtrophone: "cet appareil permettait à l'abonné d'avoir, par l'intermédiaire de son propre téléphone, 'le théâtre chez soi'. Moyennant le prix de soixante francs (or) par mois, on pouvait écouter les représentations de l'Opéra, de l'Opéra-Comique, des Variétés, de la Comédie-Française, des concerts Colonne, de la Scala, etc." (HAHN, p. 199)
- ¹⁸ Piroué, pp. 32-33.
- ¹⁹ Piroué, p. 7.
- ²⁰ Hier, p. 18.
- ²¹ Piroué, p. 97. Il faut noter en passant que chez Baudelaire l'étendue de ses connaissances dans les arts plastiques était fort étroite, et pourtant.
- ²² On se rappellera que ce fut justement de la musique de chambre de ces trois compositeurs que Proust écouta ou projeta écouter dans le silence de sa chambre. Voir pp. 14-15 de ce chapitre.
- ²³ Piroué, p. 7.
- ²⁴ Proust se servira aussi de la musique pour donner une idée de la valeur intellectuelle de ses personnages. Pour une étude de la "galerie de snobs musicaux" et de la musique en tant qu'évocatrice de la psychologie des personnages, voir André Coeuroy, "Music in the Work of Marcel Proust", The Musical Quarterly, XII (Jan., 1926), 132-151 (voir surtout pp. 141-145).
- ²⁵ Victor E. Graham, The Imagery of Proust (London, 1966), p. 40. Voir aussi Benoist-Méchin, La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust (Paris, c. 1926).

- ²⁶ Afin de mieux dégager les effets de la musique sur l'auditeur, nous laissons de côté l'étude proustienne de la connaissance de la musique dans le temps. Les multiples auditions nécessaires à une vraie connaissance de la musique, comme aussi l'impossibilité de "posséder" entièrement une oeuvre musicale qu'on ne peut aimer qu'en "des temps successifs" (d'où vient "la mélancolie qui s'attache à la connaissance de tels ouvrages, comme de tout ce qui se réalise dans le temps", I, 530) font également partie de ce thème.
- ²⁷ Louis Abatangel, Marcel Proust et la musique (Paris, 1939), pp. 5-6.
- ²⁸ Hier, pp. 87-88.
- ²⁹ Dans son étude des images dans A la recherche, Graham (The Imagery of Proust) a trouvé que si les métaphores musicales ne sont pas les plus nombreuses, elles montrent plus de connaissance technique que des métaphores empruntées aux autres arts. Ses exemples montrent d'ailleurs l'énorme variété dans l'emploi de la métaphore musicale. Voir surtout pp. 184-192.
- ³⁰ Piroué, p. 76.

CHAPITRE II

- ¹ Lettre à René Blum citée par Léon Pierre-Quint, Marcel Proust, sa vie, son oeuvre (Paris, 1935), p. 441.
- ² Ibid., p. 441.
- ³ Cattau, Proust (Paris, 1958), p. 87.
- ⁴ Cattau, loc. cit.
- ⁵ Vigneron, "Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait", p. 188.
- ⁶ L'étude de Graham (The Imagery of Proust) confirme l'importance de ces métaphores: les métaphores des fleurs, des jardins et d'autres plantes sont au nombre de 145; celles des flots et de la mer, 326. Et encore Graham n'a pas inclus ce qu'il appelle "private images", telles les métaphores de Balbec, qui augmenteraient considérablement le nombre de métaphores marines. D'après Graham:
- . . . images drawn from nature provide the largest class of images in A la recherche du temps perdu, and within it, those drawn from fresh water and the sea constitute the most important single source of imagery in the whole of Proust's long work. These images occur in profusion from the very first volume right through to the end of the last volume. They are particularly common in parts dealing with Balbec, but they are by no means restricted to the consideration of any one or two main themes. (p. 119)

Les exemples des métaphores marines que donne Graham (pp. 119-128) démontrent que ces métaphores se rattachent à tous les thèmes de l'oeuvre; il nous signale aussi que la petite madeleine elle-même est, par sa forme de coquille, une métaphore marine, ce qui n'était pas le cas dans Contre Sainte-Beuve où cet épisode est déjà développé (comparer C S-B, p. 54 et I, 44-48).

⁷ Le thème des noms et des étymologies dans A la recherche du temps perdu prend assez d'ampleur pour justifier qu'on examine, à leur tour, les noms propres du roman. Les noms principaux révèlent tous quelque rapport avec l'idée de flots:

Combray vient du mot celté "comboros" qui veut dire "confluent"; il y a donc l'idée de la jonction des deux côtés.

Balbec est expliqué par Brichot (II, 936-938) comme une corruption de Dalbec dont bec = ruisseau (normand) et dal = thal = vallée, d'où "rivière de la vallée".

Swann veut évidemment dire "cygne": idéogramme par excellence.

Le nom de famille de Françoise est "Larivière".

Guermites est composé de deux parties. La terminaison, "antes", avait pour Proust une musicalité dorée (I, 9, 175). La racine, "Guerm" vient de "ghWerm" (indo-européen), qu'on retrouve dans l'anglais "warm", et qui est en toponymie associée à la présence de sources chaudes. C'est d'ailleurs ainsi que Proust l'a compris: "cette région fluviatile que je désirais tant connaître Et ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d'eau bouillonnants, que Guermites, changeant d'aspect dans ma pensée, s'identifia" (I, 172). Le nom de Guermites évoque donc aussi l'idée de l'eau qui coule, du Temps lui-même.

Il y en aurait sans doute d'autres à trouver. A commencer peut-être, étant donné le goût de l'époque, et de Proust, pour les calembours, par le nom de Verdurin: des gens qui s'abreuvaient de Wagner.

⁸ Il n'y a rien de nouveau dans la constatation qu'il existe plus d'une "voix narrative" dans A la recherche. Vigneron insiste sur "l'essentielle dualité" du narrateur qui correspond aux "deux plans distincts" sur lesquels l'oeuvre s'ordonne, "celui de l'action et celui de commentaire" ("Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait", pp. 188-189): cette distinction est peut-être un peu trop simple. Celle de Marcel Muller (Les Voix narratives dans La Recherche du temps perdu, Genève, 1965), qui dégage neuf voix narratives différentes, entre un peu trop dans des subtilités pour être utile à une introduction à l'oeuvre.

⁹ Pierre Abraham, Proust, recherches sur la création intellectuelle (Paris, 1930), p. 11.

¹⁰ Dans son article "A propos du 'style' de Flaubert", Proust explique son emploi de la petite madeleine:

Or, sans parler en ce moment de la valeur que je trouve à ces souvenirs inconscients sur lesquels j'asseois, dans le dernier volume--non encore publié--de mon oeuvre, toute ma théorie de l'art, et pour m'en tenir au point de vue de la composition, j'avais simplement pour passer d'un plan à

un autre plan, usé non d'un fait, mais de ce que j'avais trouvé plus pur, plus précieux comme jointure, un phénomène de mémoire. (CHR, p. 210)

¹¹ Cité par Louis Bolle, Les lettres et l'absolu (Genève, c. 1959), p. 148.

¹² Cette explication, que nous avons beaucoup abrégée, de l'exposition d'une symphonie vient du livre de Wallace Berry, Form in Music (Englewood Cliffs, N.J., 1966), pp. 174-207. Nous n'avons pas développé l'analogie qu'on pourrait pousser trop loin: dans le roman, les thèmes ne sont pas toujours posés de façon directe et la répétition, normale en musique, de l'exposition entière serait évidemment absurde. Il serait sans doute possible de relever d'autres différences; pour la forme essentielle, pourtant, la ressemblance est assez frappante.

¹³ Jean Rousset, Forme et signification (Paris, 1962), pp. 141-143.

¹⁴ C'est sur ce plan de reflets, de correspondances ou d'analogies que Matila Ghyka a établi un parallèle entre le roman de Proust et la composition symphonique. Voir Sortilèges du verbe (Paris, 1949), pp. 205-226.

¹⁵ L'importance, du point de vue de la composition, du retour dans le Finale de ces moments privilégiés ressort clairement d'une comparaison avec Contre Sainte-Beuve. Le phénomène de la mémoire involontaire s'y trouve déjà développé mais tous ces exemples du Temps retrouvé (dans la version définitive) viennent en même temps que celui du goût de la biscotte (= madeleine). Voir pp. 54-56.

¹⁶ Jean Mouton, Le style de Marcel Proust (Paris, 1948), p. 123.

¹⁷ Piroué, p. 201.

¹⁸ Piroué, p. 199.

CHAPITRE III

¹ A ce sujet voir notamment l'étude d'Henri Bonnet, Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust (Paris, 1946-1949), II: Le monde, l'amour, et l'amitié.

² Pour l'étude de ces éléments, voir pp. 54-55 et 62-63 de notre deuxième chapitre.

³ Rousset, p. 169.

⁴ Bonnet, Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust, II, 95.

⁵ Ce n'est pas un hasard si les ressemblances entre Swann et le narrateur sont soulignées par leur connaissance des mêmes artistes (Bergotte, la Berma, Elstir et Vinteuil) alors que le contraste n'est souligné que par le seul musicien Vinteuil. Sa Sonate associée à Swann n'est qu'un "timide essai" (III, 252) auprès du Septuor, associé au narrateur; de même, Swann, en tant qu'amateur, est un de ces "premiers essais de la nature qui veut créer l'artiste" (III, 892), l'artiste que sera le narrateur.

⁶ Brée, p. 151.

⁷ Cette expression de Proust s'applique à la musique de Beethoven.

⁸ Charlus et Albertine alternent de la façon suivante pendant cette fin du mouvement de Charlus:

Charlus: 986-993

Albertine: 993-997, 1000-1006

Charlus: 1006-1011

Albertine: 1011-1037

Charlus: 1037-1081 (ici, il y a une rencontre de Charlus et d'Albertine dans le petit train: 1058-1060)

Albertine: 1087-1088

Charlus: 1088-1095

Albertine: 1095-1104 (Charlus apparaît aussi de 1099-1101)

Albertine: 1112-1131

⁹ Brée, p. 209. Voir aussi Harold March, "The Imprisoned", Yale French Studies, n° 34, pp. 43-54.

¹⁰ Les alternances entre l'amour et les arts (surtout la musique):

Amour (apaisement): 9-115

Arts (musique): 116-119, 121, 126-127

Amour (jalousie): 130-158

Arts (musique): 158-162

Amour (jalousie): 165-181

Arts (littérature; mort de Bergotte): 182-188

Amour: 192-195, 215-217, 223-225

Arts (Septuor à la soirée Verdurin): 241-270

Amour (jalousie; enquête): 331-370

Arts (musique et littérature): 371-383

Amour: 382-415

¹¹ Pour les détails sur l'ensemble de ces thèmes, voir notre étude du Finale, pp. 80-81.

CONCLUSION

¹ Feuillerat, pp. 253-256.

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES DE PROUST

A la recherche du temps perdu, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré. 3 tomes, Paris (Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade), 1954.

Chroniques. Paris (N.R.F.), 1927.

Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux mélanges, préface de Bernard de Fallois. Paris (Gallimard), 1954.

Jean Santeuil, préface d'André Maurois. 3 tomes, Paris (Gallimard), c. 1952.

Pastiches et mélanges. 50^e édition, Paris (Gallimard), 1919.

Les Plaisirs et les jours, texte identique à la 1^{re} édition. Paris (N.R.F.), 1924.

Sésame et les lys; des trésors des rois; des jardins des reines, traduction de l'oeuvre de John Ruskin, avec notes et préface, par Marcel Proust. 9^e édition, Paris (Mercure de France), 1935.

CORRESPONDANCE DE PROUST

A un ami, correspondance inédite, 1903-1922, préface de Georges de Lauris. Paris (Amiot-Dumont), 1948.

Autour de soixante lettres de Marcel Proust, publié par Lucien Daudet. 9^e édition, Paris (Gallimard), c. 1929.

Choix de lettres, présentées et datées par P. Kolb. Paris (Plon), 1965.

Correspondance avec sa mère, Jeanne Weil, lettres inédites présentées et annotées par Philip Kolb. Paris (Plon), 1954.

Correspondance générale. 6 vols., Paris (Plon), c. 1930-c. 1936.

Lettres à Reynaldo Hahn, présentées, datées et annotées par P. Kolb, préface d'Emmanuel Berl. Paris (Gallimard), 1956.

"Lettres à une amie." La Revue de Paris, n° 24 (15 déc., 1927), 770-780.

Lettres et conversations, publié par Robert de Billy. Paris (Editions des Portiques), 1930.

Lettres inédites, préfaces et appendices par Camille Vettard. Bagnères-de-Bigorre (pour les amis de Marcel Proust), 1926.

"Lettres inédites", avec une introduction de Léon Pierre-Quint. La Revue universelle, v. 33, n° 1 (1^{er} avril, 1928), 1-12.

Lettres retrouvées, présentées et annotées par Philip Kolb. Paris (Plon), 1966.

Marcel Proust et Jacques Rivière, correspondance (1914-1922), présentée et annotée par Philip Kolb. Paris (Plon), 1955.

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

Abatangel, L. Marcel Proust et la musique. Paris (Recherches), 1939.

Abraham, Pierre. Proust, recherches sur la création intellectuelle. Paris (Editions Rieder), 1930.

Benoist-Méchin, J. La musique et l'immortalité dans l'oeuvre de Marcel Proust. Paris (S. Kra), c. 1926.

Berry, Wallace. Form in music. Endlewood Cliffs, New Jersey (Prentice-Hall, Inc.), 1966.

Bolle, Louis. Les lettres et l'absolu: Valéry, Sartre, Proust. Genève (Perret-Gentil), 1959.

Bonnet, Henri. Marcel Proust de 1907 à 1914. Paris (Nizet), 1959.

-----, Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust. 2 vols., Paris (Vrin), 1946-1949.

Brée, Germaine. Du temps perdu au temps retrouvé: introduction à l'oeuvre de Marcel Proust. Paris (Société d'Edition "Les Belles Lettres"), 1950.

Cattaui, Georges. Proust. Paris (Editions Universitaires: Classiques du XX^e Siècle), 1958.

Curtius, Ernst Robert. Marcel Proust. Berlin (Suhrkamp), 1961.

Feuillerat, Albert. Comment Marcel Proust a composé son roman. New Haven (Yale University Press), 1934.

- Ghyka, Matila C. Sortilèges du verbe. Paris (Gallimard), 1949.
- Graham, Victor E. The Imagery of Proust. New York (Barnes and Noble), 1966.
- Hier, Florence. La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust. New York (Columbia University), c. 1933.
- Painter, George D. Proust, 1^{re} édition, cartes dessinées par S.H. Bryant. 2 vols., Boston (Little-Brown), 1959.
- . Proust, traduction française de G. Cattau et R.-P. Vial. Paris (Mercure de France), 1966.
- Pierre-Quint, Léon. Marcel Proust, sa vie, son oeuvre. Paris (Sagittaire), 1935.
- Piroué, G. Proust et la musique du devenir. Paris (Denoël), 1960.
- Rousset, Jean. Forme et signification, essais sur les structures littéraires, de Corneille à Claudel. Paris (Librairie José Corti), 1962.

ARTICLES ET ETUDES SECONDAIRES

- Barker, Richard Hindry. Marcel Proust, a biography. New York (Criterion Books), 1958.
- Beauchamp, Louis de. Le Côté de Vinteuil. Paris (Plon), 1966.
- Beckett, Samuel. Proust. New York (Grove Press), 1957.
- Boisdeffre, Pierre de. "Proust, Valéry, Cocteau." Métamorphose de la littérature, vol. II. Paris (Editions Alsatia), 1958.
- Brée, Germaine. "Un nouvel aperçu sur les problèmes de composition dans A la recherche du temps perdu." Romanic Review, XXXIV (1943), 43-52.
- Cocking, J.M. Proust. London (Bowes & Bowes: Studies in modern European literature and thought), 1956.
- Coeuroy, André. "Music in the work of Marcel Proust." Musical Quarterly, XII (Jan., 1926), 132-151.
- Dreyfus, Robert. Souvenirs sur Marcel Proust, avec des lettres inédites de Marcel Proust. Paris (Grasset), 1926.
- Girard, René, éd. Proust: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, New Jersey (Prentice-Hall, Inc.), 1962.

- Guichard, Léon. Introduction à la lecture de Proust. Paris (Nizet), 1956.
- Houston, J.P. "Temporal patterns in *A la recherche du temps perdu*." French Studies, XVI (1962), 33-44.
- Jaloux, Edmond. Avec Marcel Proust; suivi de 17 lettres inédites de Proust. Paris (La Palatine), 1953.
- Jefferson, Louise Marie. "Proust and Racine." Yale French Studies, n° 34 (1965).
- Johnson, Pamela Hansford. "Proust 1900." Encounter, XIV, ii (1960), 21-28.
- Languth, William. "The World and Life of the Dream." Yale French Studies, n° 34 (1965).
- March, Harold. "The Imprisoned." Yale French Studies, n° 34 (1965).
- . The Two Worlds of Marcel Proust. Philadelphia (University of Pennsylvania), 1948.
- Mauriac, F. Marcel Proust par lui-même. Paris (Editions du Seuil), 1953.
- Maurois, André. Le monde de Marcel Proust, documentation photographique de Marie-Thérèse May. Paris (Hachette), 1960.
- Muller, Marcel. Les voix narratives dans "A la recherche du temps perdu". Genève (Droz), 1965.
- Philip, Michel. "The Hidden Onlooker." Yale French Studies, n° 34 (1965).
- Pierhal, Armand. "Sur la composition wagnérienne de l'oeuvre de Proust." Bibliothèque universelle et revue de Genève (juin, 1929).
- Ryan, James. "Descriptions of Music by Proust and Gustavo Adolfo Bécquer." Hispania, XLVI (1963), 274-278.
- Shattuck, Roger. "Making Time: A Study of Stravinsky, Proust and Sartre." Kenyon Review, XXV (1963), 248-263.
- Turnell, Martin. The Novel in France. Great Britain (Penguin Books), 1958.
- Vigneron, Robert. "Marcel Proust ou l'angoisse créatrice." Modern Philology, XLII (1944-45), 212-230.
- . "Structure de Swann: Balzac, Wagner et Proust." French Review, XIX (1946), 370-384.
- . "Structure de Swann: Combray ou le cercle parfait." Modern Philology, XLV (1947-48), 185-207.
- Weitz, Morris. Philosophy in Literature: Shakespeare, Voltaire and Proust. Detroit (Wayne State University), 1963.

B29873